



Sequence 1
Peinture et Sculpture
dans la Collection François Pinault

Samedi 5 Mai - Dimanche 11 Novembre 2007





Sommaire

I / Sequence 1. Peinture et Sculpture dans la Collection François Pinault

L'exposition du Palazzo Grassi, ***Séquence 1. Peinture et Sculpture dans la Collection François Pinault*** a été inaugurée le 5 mai 2007 et fermera le 11 Novembre 2007 prochain.

Comme son titre le suggère, cette exposition sera la première d'un cycle destiné à mettre en lumière les particularités et les forces de la collection d'art contemporain de François Pinault.
A compter de ce printemps, les expositions *Séquence* ponctueront régulièrement la programmation de Palazzo Grassi. Témoignant de l'attachement profond de François Pinault à collectionner les oeuvres des artistes contemporains. Cette série d'expositions présentera des ensembles monographiques uniques, caractéristiques de sa collection.

Séquence 1 dévoile au public les œuvres de seize artistes sélectionnés dans la collection François Pinault par la commissaire de l'exposition, Alison M. Gingeras.

Présentant des artistes internationaux de toutes générations qui, tous, travaillent la peinture et/ou la sculpture à des degrés divers, *Séquence 1*, n'est ni une exposition thématique ni une exposition narrative. Elle souligne le fait que les artistes contemporains n'ont jamais abandonné les disciplines dites traditionnelles mais les ont constamment renouvelées, tant sur le plan conceptuel que technique.

Comme le souligne la commissaire de l'exposition, Alison M.Gingeras, le point commun à tous ces artistes est leur implication directe à toutes les étapes de l'élaboration de leur œuvre : « Les artistes sélectionnés pour *Séquence 1* ont tous la soif de *faire*. Alors que la pratique de l'art contemporain a été irréversiblement modelée par le ready-made duchampien, d'une part, et par le minimalisme et son recours quasi-systématique à la fabrication industrielle d'autre part, les œuvres présentes dans cette exposition mettent l'accent sur la présence de la « main » de l'artiste en présentant un large éventail d'artistes qui font encore appel à diverses formes d'« artisanat » tout en étendant le champ des techniques traditionnelles de la peinture et de la sculpture par leurs innovations et leurs inventions ».

La Peinture

Les peintres exposés sont représentatifs d'une grande variété d'approches, allant de la « traditionnelle » peinture à l'huile et/ou acrylique sur toile à des réinterprétations expérimentales de la « peinture décorative ».

Pour ce qui est du courant « traditionnel », plusieurs salles sont consacrées à des œuvres majeures de Martial Raysse, Laura Owens, Marlene Dumas et Richard Prince. Preuve de l'inépuisable richesse des possibilités qu'offre la représentation peinte, chacun de ces artistes réinterprète implicitement les différentes thématiques qui traversent l'histoire de la peinture, tout en utilisant des techniques dites conventionnelles.

Plus expérimentaux, des artistes comme Rudolf Stingel explorent l'idée même de peinture à travers un ensemble d'installations, de *process art* mais aussi de « peintures » conventionnelles. Représentant la jeune génération, Kristin Baker ou Roberto Cuoghi, font appel à des techniques très peu orthodoxes, usant de façon novatrices des matériaux qu'ils utilisent pour créer des « œuvres picturales » oscillant entre abstraction et figuration. Pour finir, Urs Fischer et Anselm Reyle qui, bien qu'ils soient davantage connus pour leur travail de sculpture, utilisent toute une gamme de techniques d'assemblage tridimensionnel et de collage dans leurs « tableaux », pour faire progresser les questionnements formels et conceptuels qui sont au centre de leur travail aussi bien bi que tridimensionnel.

I /

La Sculpture

Séquence 1 met également l'accent sur les différentes approches de la sculpture contemporaine présentes au sein de la collection Pinault.

Les assemblages d'objets trouvés de David Hammons se jouent de nombreuses frontières de l'histoire de l'art, combinant références sociologiques et vision poétique de la vie urbaine aux influences de Dada, de l'Arte Povera et du Pop Art. Semblablement, le néologisme « Pop Povera » pourrait s'appliquer au travail d'Urs Fischer qui allie l'utilisation de matériaux de récupération, d'objets usuels ramassés comme par hasard à une exceptionnelle maîtrise des proportions pour produire d'étonnantes sculptures, telle la monumentale *Jet Set Lady* (2000-2005) qui dominera l'atrium du Palazzo Grassi.

Des artistes comme Mike Kelley et Robert Gober utilisent les objets du quotidien, que ceux-ci soient trouvés ou minutieusement fabriqués, pour explorer les profondeurs de notre inconscient collectif en même temps que celles de leur propre psyché. Les sculptures de Gober, soigneusement réalisées à la main, sont faites pour être aussi « réelles » que possible ; l'artiste s'emploie à reconstituer des objets liés à son passé intensifiant la forte charge émotionnelle dégagée par ses sculptures et ses installations obsédantes. Tout comme Gober, Kelley enrôle les objets pour raconter une histoire, mais lui étend souvent la portée de ses œuvre sculptées au champ de la performance, comme c'est le cas pour *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (Domestic Scene)*, une de ses œuvres majeures datant de 2000.

L'héritage du formalisme européen et du haut-modernisme en sculpture se retrouve, lui, dans les œuvre de Franz West et d'Anselm Reyle. L'approche de la sculpture de West, l'un des doyens de l'exposition, s'inscrit en réaction à celles de l'actionnisme viennois et de l'art abstrait européen d'après-guerre. Ses sculptures caractéristiques en papier mâché, reposant sur des socles ou des tables, allient des formes anthropomorphes tridimensionnelles à une peinture abstraite gestuelle et colorée. Outre ces sculptures « autonomes », West est également connu pour ses éléments de mobilier, qui offrent au public un endroit où s'asseoir pour contempler ce qui l'entoure ou simplement se détendre.

Anselm Reyle, redevable à West aussi bien qu'à un canon éclectique d'artistes abstraits tels que Blinky Palermo, Ellsworth Kelly, Richard Tuttle et Otto Freundlich, vise à faire revivre tout un répertoire de styles associés au haut modernisme. Qu'il utilise les aplats de couleur, les projections de peinture, le bronze laqué coloré, les tubes de néon ou les pigments fluorescents, Reyle, dans ses sculptures et ses peintures futuristes post-punk, s'approprie sans réserve l'héritage du formalisme. *Séquence 1* donnera un aperçu succinct de la pratique diversifiée de l'artiste.

Nouvelles commandes et projets spécifiques

En complément des œuvres issues de la collection François Pinault, plusieurs artistes ont été chargés de réaliser pour ***Séquence 1*** de nouvelles œuvres au Palazzo Grassi.

Seule exception au thème de la peinture et de la sculpture, la première salle du parcours d'exposition présente en première un ensemble d'œuvres de **Louise Lawler** artiste-photographe conceptuelle. Ces photographies de l'autre côté du miroir, spirituelles, improbables, retracent la manipulation, le transport et la mise en place de plusieurs des œuvres d'art présentées à Grassi au printemps 2006 lors

I /

de l’exposition *Where Are We Going ?*. Des images telles qu’*Adolf, Install 8 inches above the floor*, où l’on voit, encore dans sa caisse de transport, la célèbre effigie en cire de Maurizio Cattelan représentant Hitler en prière, constituent un prologue en forme de retour sur soi à cette deuxième présentation publique d’une partie de la collection Pinault.

Devant le Palazzo Grassi, le campo San Samuele accueille une œuvre réalisée en collaboration par **Rudolf Stingel et Franz West** et intitulée *Untitled (Kiosk) (2006)*. Cette œuvre, rarement exposée, se compose d’une sorte de pavillon dont le toit sert de socle à une grande sculpture de West, intitulée *Lémure* (1992). A l’intérieur du toit, une pièce entièrement réalisée par Stingel, se compose de parois argentées et d’un lustre suspendu. Ce pavillon constitue le passage obligatoire pour entrer à Palazzo Grassi.

Franz West propose un nouvel ensemble de sculptures-sièges intitulé *Oasis* (2007), spécialement conçu pour le Palazzo Grassi. Installée dans une salle donnant sur le Grand Canal, cette œuvre interactive comprend le mobilier de West, constitué d’une ossature en treillis métallique finement ouvragée surmontée de matelas gonflables ainsi qu’une peinture murale commandée pour l’occasion à **Tamuna Sirbiladze,** qui transformera le cube blanc de la salle en un espace plus chaleureux, invitant les visiteurs à s’attarder.

Les deux plus jeunes artistes de *Séquence 1*, **Kristin Baker**, de New York, et **Roberto Cuoghi**, de Milan, ont réalisé chacun une nouvelle œuvre pour l’exposition à Venise.
Cuoghi présente une nouvelle série intitulée *The Axis of Evil*, (2006-2007). Cette œuvre picturale, réalisée selon l’inimitable technique du clair-obscur qui caractérise le travail de Cuoghi, se compose de neuf « cartes » représentant la Corée du Nord, la Biélorussie, le Turkménistan, la Birmanie, Cuba, la Syrie, le Soudan, la Libye et l’Iran. Chacune des images géographiques de Cuoghi, associant le crayon, l’encre, le fusain, le pastel, le marqueur, la peinture en aérosol et le vernis, « émerge » de la superposition de nombreuses feuilles d’acétate et de papier-calque encadrées sous verre. Les fragments de la « carte » de chaque pays recomposent progressivement un nouvel ensemble. Le jeu des matériaux opaques et transparents crée un étrange effet visuel rappelant les qualités spectrales des daguerréotypes.

Kristin Baker présente sa dernière réalisation, *Flying Curve*, 2007. S’inspirant du *Grand Verre* de Duchamp et des manifestes esthétiques des futuristes italiens, Baker a créé une peinture semi-abstraite sur Plexiglas® monté sur une armature courbe de plus de neuf mètres de long. le spectaculaire kaléidoscope de couleurs et de formes de l’œuvre évoque la fascination de l’artiste pour la vitesse des courses automobiles en réaffirmant le plaisir optique procuré par l’image peinte.

Séquence 1 présente également de nouvelles œuvres de **Rudolf Stingel, Urs Fischer** et **Anselm Reyle** réalisées spécialement pour l’exposition et qui viennent enrichir les ensembles très complets de ces artistes qu’elle comporte déjà.

À l’occasion de Sequence 1, Urs Fischer a conçu une nouvelle série de travaux prenant la forme de papiers peints qui apparaissent ponctuellement dans cinq salles du deuxième étage.

Intitulés Verbal Asceticism (2007), ces papiers peints noir et blanc reproduisent avec exactitude les œuvres qui étaient installées dans ces mêmes salles durant l’exposition « Where Are We Going ? » organisée au Palazzo Grassi en 2006. Fischer a voulu de cette façon instaurer un dialogue entre les œuvres aujourd’hui exposées et celles qui ont occupés ces mêmes cimaises et dont la souvenir semble encore hanter les espaces de Palazzo Grassi.

I /

Sequence 1, la liste des oeuvres (par ordre alphabétique)

Kristin Baker
Flying Curve, Differential Manifold, 2007
Peinture acrylique sur acrylique, structure d'aluminium laqué autoportante
243,8 x 914,4 cm

Ecole Bourguignonne
Philippe Pot priant la Vierge et l'Enfant, vers 1480
Huile sur chêne
60 X 42 cm

Roberto Cuoghi
Senza titolo (Corée du Nord), 2005
Laque, peinture en spray, pastel à la cire, émulsion alcoolique, beurre de cacao, graphite, feutre, encre de Chine, gravure sur miroir et verre
53 x 53 cm

Roberto Cuoghi
Senza titolo (Biélorussie), 2006
Laque, résine, plastifiant, peinture en spray, émulsion alcoolique, feutre Pantone, beurre de cacao, trame adhésive, encre de Chine, gravure sur miroir et verre
53 x 53 cm

Roberto Cuoghi
Senza titolo (Cuba), 2007
Acrylique, encre, feutre, peinture en spray, tempera sur acétate et verre
53 x 53 cm

Roberto Cuoghi
Senza titolo (Syrie), 2007
Vitrificant, opacisant, imperméabilisant, émail, peinture en spray, marqueur, feutre Pantone , graphite, beurre de cacao, laque, encre, pastel, pointe de diamant sur verre 53X53 cm

Roberto Cuoghi
Senza titolo (Myanmar), 2007
Graphite, émail, peinture en spray, feutre Pantone, marqueur, trame adhésive, laque, pastel sur verre, carton sur verre
83X43 cm

Roberto Cuoghi
Senza titolo (Turkménistan), 2007
Graphite, feutre sur papier, résine, pastel à la cire, gaufrage, beurre de cacao, blanc de céruse, gravure sur verre et plexiglas
28x28 cm

Roberto Cuoghi
Senza titolo (Iran), 2007
Mirroir, laque acrylique, émulsion alcoolique, poudre de carbone, graphite sur verre et plexiglas
53x53 cm

I /

Roberto Cuoghi
Senza titolo (Soudan), 2007
Marqueur, latex, trame adhésive, émail, pastels à la cire, graphite, peinture en spray, feutre, gaufrage sur verre
63x53 cm

Roberto Cuoghi
Senza titolo (Lybie), 2007
Miroir, laque acrylique, émulsion alcoolique, graphite, gaufrage sur verre et plexiglas
53x53 cm

Marlene Dumas
Gelijkenis I & II, 2002
Huile sur toile en deux parties
60,5 x 229,9 cm chacune

Urs Fischer
Jet Set Lady, 2000-05
Fer, deux cents dessins encadrés (impression laser couleur), cadres de bois, vingt-quatre tubes fluorescents
900 x 700 x 700 cm
Commissionèe et produit par la Fondazione Nicola Trussardi, Milan

Urs Fischer
Nach Jugendstiel kam Roccoko, 2006
Moteur électrique, fil, tige de carbone, élastique, paquet de cigarettes vide
Installation d'un rayon de 400 cm, poids variable

Urs Fischer
Office theme / addiction / mhh camera, 2006
Bois, aludibond, apprêt, peinture à l'huile, acrylique, colle à papier, carton, vernis, impression Epson a jet d'encre ultrachrome sur toile et papier Somerset velvet
245,3 x 183 x 8,3 cm

Urs Fischer
Pop the glock, 2006
Nickel argenté moulé, glaise, peinture à l'huile
12,7 x 5 x 7,5 cm

Urs Fischer
Verbal Asceticism, 2007
Papier peint (encre sur papier)
Dimensions variables

Urs Fischer
Untitled, 2007
Nickel argenté moulé, glaise, peinture à l'huile
Souris tenant un violon 6 x 12,5 x 4 cm
Souris tenant sa queue 6 x 3,5 x 5 cm

Urs Fischer
Untitled, 2007
Nickel argenté moulé, glaise, peinture à l'huile
13 x 13 x 5 cm

I /

Urs Fischer
Untitled, 2007
Nickel argenté moulé, glaise, peinture à l'huile
6 x 3,5 x 5 cm

Urs Fischer
Untitled, 2007
Nickel argenté moulé, glaise, peinture à l'huile
8,5 x 5,5 x 8 cm

Robert Gober
Door with Lightbulb, 1992
Porte métallique avec son embrasure, douze paquets de journaux ficelés, douille en porcelaine avec ampoule rouge, ampoule blanche
244 x 305 x 81 cm

Robert Gober
Untitled, 1991
Cire d'abeille,poils humains, cuir, coton, bois
34 x 18 x 96,5 cm

Subodh Gupta
Very Hungry God, 2006
Structure en acier inoxydable recouverte d'ustensiles de cuisine
360 x 280 x 330 cm

David Hammons
A Cry From the Inside, 1969
Pigments sur papier doré
103,5 x 74,9 cm

David Hammons
I Dig the Way This Dude Looks, 1971
Pigments sur papier
89,5 x 59,1 cm

David Hammons
Black Mohair Spirit, 1971
Pigments, ficelle, poils de balais, perles, plumes, ailes de papillons sur papier noir
56,5 x 39,4 cm

David Hammons
Untitled (Body Print), 1976
Pigments sur papier
73 x 58,4 cm

David Hammons
Untitled, 1989
Pare-brise de voiture, mat d'acier, matériaux divers
383,5 x 106,7 x 52,1cm

I /

David Hammons
Central Park West, 1990
Bicyclette, vêtements, panneau de signalisation et magnétophone jouant “Central Park West” de John Coltrane
424 x 73 x 129 cm approx

David Hammons
Rockhead, 1999
Cheveux, pierre et socle métallique
40 x 30 cm

David Hammons
Untitled (B-ball Drawing), 2001
Carbone sur papier, valise
290,8 x 123,8 cm

David Hammons
Untitled (B-ball Drawing), 2004
Carbone sur papier, valise
304,8 x 121,9 cm

David Hammons
Which Mike Would You Like To Be Like, 2003
Trois microphones vintage
144.8 x 62.2 x 47 cm

Mike Kelley
Red Stain, 1986
Acrylique sur coton, pompons
190,5 x 213,4 cm

Mike Kelley
Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (Domestic Scene), 2000
Technique mixte, vidéo
304,5 x 874,8 x 731,5cm

Mike Kelley
Double Contour With Side Bars, 2000
Quatre tables avec objets divers
Table 1: Bois, pâte à papier et acrylique, spray, figurines, tréteaux
203 x 488 x 122 cm
Table 2 : Bois, carton-plume, peinture, fibre de verre, tréteaux
159 x 488 x 122 cm
Table 3: Bois, carton-plume, peinture, tréteaux
99 x 244 x 122 cm
Table 4: Table en bois, livres de poches, verre, vase, bibelots
110,5 x 189 x 109 cm

I /

Mike Kelley
Memory Ware flat 17, 2001
Technique mixte sur bois
215,9 x 317,5 x 15,2 cm

Louise Lawler
Hoof, 2006
Cibachrome monté sur aluminiun compensé
47,6 x 29,5 cm

Louise Lawler
Adolf (Must be installed 8 inches from the floor), 2006
Cibachrome monté sur bois
73 x 57,5 cm

Louise Lawler
Wiggle, 2006
Cibachrome monté sur bois
76,2 x 63,5 cm

Louise Lawler
Pills, 2006
Cibachrome monté sur contreplaqué
38,7 x 49,5 cm

Louise Lawler
Not the way you remembered (Venice), 2006
Cibachrome monté sur bois
73,7 x 73,7 cm

Louise Lawler
Why Take a Man Apart, 2006-07
Cibachrome monté sur aluminium
79,4 x 61,6

Louise Lawler
Drums First, 2006-07
Cibachrome montato sur aluminium
96,5 x 121,3

Louise Lawler
Google Egypt, 2006-07
Cibachrome er passe partout
26 x 32,1

Laura Owens
Untitled, 1998
Acrylique et laque sur toile
243,8 x 304,8 cm

I /

Laura Owens
Untitled, 1999
Acrylique sur toile en deux parties
310 x 152,4 cm chacune

Laura Owens
Untitled, 2004
Huile et acrylique sur toile
223 x 234 cm

Laura Owens
Untitled, 2006
Acrylique, huile et feutre sur lin
109,2 x 116,8 cm

Laura Owens
Untitled, 2006
Acrylique et huile sur tissus de lin
213,4 x 243,8 cm

Laura Owens
Untitled, 2006
Acrylique et huile sur tissus de lin
274 x 365 cm

Laura Owens
Untitled, 2006
Huile, acrylique et feutre sur tissus de lin
125,7 x 88,9 cm

Richard Prince
Untitled (Entertainers), 1983
Douze photographies Ektacolor
221 x 45,4 cm chacune

Richard Prince
I'll Fuck Anything that Moves, 1991
Acrylique et sérigraphie sur toile
457,2 x 228,6 cm

Richard Prince
Why Did the Nazi Cross the Road? , 1991
Acrylique et sérigraphie sur toile
457,2 x 228,6 cm

Richard Prince
Sampling the Chocolate, 1991
Acrylique et sérigraphie sur toile
457,2 x 228,6 cm

I /

Richard Prince
Good Revolution, 1991
Acrylique et sérigraphie sur toile
457,2 x 228,6 cm

Martial Raysse
Le miroir, 1961
Assemblage, matériaux divers
60 x 36 cm

Martial Raysse
Seventeen (Titre journalistique), 1962
Acrylique, assemblage et glitter sur fond photographique monté sur bois
182 x 130 cm

Martial Raysse
Made in Japan, 1963
Collage photographique, huile et bois sur toile
125 x 192,5 cm

Martial Raysse
Portrait of an Ancient Friend, 1963
Huile et collage sur toile
151 x 96,5 cm

Martial Raysse
Sur 3 roses, 1963
Matériaux divers sur bois
32 x 21 cm

Martial Raysse
Nu jaune et calme, 1963
Huile, photographie et collage sur toile
97 x 130 cm

Martial Raysse
Conversation printanière, 1964
Huile et collage de matériaux divers sur toile
228,5 x 127 cm

Martial Raysse
Belle des Nuages, 1965
Flocage et laque fluorescente sur toile
146 x 114 cm

Martial Raysse
Sans Titre, 1965
Tempera et collage photographique sur papier monté sur toile
30 x 22 cm

I /

Martial Raysse
Noon Mediterranean Landscape, 1966
Acrylique et flocage sur toile, néon sur plexyglas
203 x 192 x 5 cm

Martial Raysse
4 pas dans les nuages, 1966
Plexiglas bleu, néon blanc, métal peint
205 x 235 x 60 cm

Anselm Reyle
Untitled, 2006
Néon, chaîne, cables, transformateur
Dimensions variables

Anselm Reyle
Harmony, 2006
Bronze, vernis chromé, socle plaqué d'ébène de Makassar
170 x 170 x 75 cm environ
Socle : 54 x 160 x 78 cm

Anselm Reyle
Untitled, 2006
Matériaux divers sur toile, acrylique, verre
300 x 200 x 20 cm

Anselm Reyle
Untitled, 2006
Acrylique sur toile, cadre en acier inoxydable
273,5 x 222,5 x 15 cm

Anselm Reyle
Black Earth, 2007
Technique mixte sur toile, cadre métallique
314 x 214 x 8 cm

Anselm Reyle
Black Earth, 2007
Technique mixte sur toile, cadre métallique
314 x 214 x 8 cm

Anselm Reyle
New Yellow, 2007
Peinture acrylique *jaune néon*
Dimensioni variabili

Tamuna Sirbiladze
Wall in Wall, 2007
Plâtre, pigments
Dimensions variables

I /

Rudolf Stingel
Louvre (after Sam), 2006
Huile sur toile
Cinq toiles de 38 x 52 cm chacune

Rudolf Stingel
Untitled (1631), 2007
Résine polyesther renforcée de fibre de verre, peinture poliuretane
291 x 646 x 15,3 cm

Rudolf Stingel
Untitled (Sarouk), 2006
Moquette imprimée
Dimensions variables

Rudolf Stingel
Untitled, 2006
Bois, panneaux isolants aluminisés Celotex, plexiglas, lustre, quatre poutres d'acier
250 x 400 x 400 cm environ

Franz West
Lemure, 2006
Aluminium vernis
383 x 220 x 115 cm environ

Franz West
The Header, 2007
Impression digitale et peinture sur toile
290 x 200 cm

Franz West
La Sagna, 2007
Impression digitale et peinture sur toile
250 x 200 cm

Franz West
Worktable and Workbench, 2006
Papier mâché et techniques mixtes en cinq parties sur deux tables
473,7 x 125,1 x 203,8 cm

Franz West
Almanach, 2003-2006
14 maquettes

Lincoln Pyramide (Models for the Lincoln Center 1), 2004
Métal, plâtre, gaze, papier mâché, peinture acrylique, vitrine en acrylique
42 x 52 x 82 cm

Lincoln Pyramide (Models for the Lincoln Center 2), 2004
Métal, plâtre, gaze, papier mâché, peinture acrylique, vitrine en acrylique
71 x 52 x 98 cm



I /

Lincoln Pyramide (Models for the Lincoln Center 3), 2004
Métal, plâtre, gaze, papier mâché, peinture acrylique, vitrine en acrylique
45 x 52 x 90 cm

Untitled (Model I), 2005
Papier mâché, peinture acrylique, métal, vitrine en acrylique
46 x 81 x 41 cm

Doppelring III (Model), 2004
Plâtre, métal, peinture, vitrine en acrylique
63 x 54,5 x 30 cm

System (Model), 2004
Plâtre, métal, peinture acrylique, vitrine en acrylique
41 x 69 x 45,5 cm

Untitled (Model IV), 2006
Papier-bulle, gaze, métal peint, vitrine en acylique
66 x 80 x 49 cm

Flora (Model), 2006
Papier mâché, gaze, métal, peinture, vitrine en acrylique
38 x 80 x 48 cm

Untitled (Model VI), 2005
Papier mâché, gaze, métal, peinture, vitrine en acrylique
64 x 64 x 64 cm

Untitled (Model VII), 2005
Papier mâché, gaze, métal, peinture, vitrine en acrylique
42 x 60 x 42 cm

Untitled (Model VIII), 2005
Papier mâché, gaze, métal, peinture, vitrine en acrylique
34 x 53 x 53 cm

Corona (Model), 2004
Métal, plâtre, gaze, peinture acrylique, papier mâché, vitrine en acrylique
66,5 x 111,5 x 60 cm

Untitled (Model X), 2005
Papier mâché, métal, peinture acrylique, vitrine en acrylique
57 x 99 x 45 cm

Centripetale (Model), 2003
Papier mâché, gaze, métal, peinture, vitrine en acrylique
71 x 102 x 72 cm

I /

Franz West
Oasis, 1997/2007
5 divans recouverts de matelas pneumatiques, vidéo, métal, surface siliconée, feuille de PVC
95 x 140 x 147 cm
75 x 157 x 173 cm
37 x 114 x 161 cm
44 x 92 x 205 cm
44 x 133 x 345 cm

Franz West
Sammelwand/Collecting Wall, 2007
30 dessins et collages effectués entre 1972 et 2007, techniques diverses
Dimensions variables

Catalogue de l'exposition

L'originalité éditoriale de *Sequence 1* est déterminée par un nombre exceptionnel de 250 illustrations qui comprend une sélection de plus de 50 photos documentant l'accrochage des œuvres. Les photos ont été réalisées par le célèbre photographe Italien Santi Caleca. Ces images n'ont pas pour seul but de présenter les nouvelles commandes spécialement réalisées pour *Sequence 1*, dans leur première installation publique, mais ont également celui de présenter l'essence même du rapport entre l'art contemporain et le contexte historique du palais qui abrite cette nouvelle sélection de la Collection François Pinault. En effet, cette anthologie d'images inédites représente l'installation des œuvres à l'intérieur d'un extraordinaire parcours d'exposition mis en valeur par le décor historique des salles de Palazzo Grassi.

Caractérisé par le graphisme de la mise en page, réalisé par Christoph Radl, important graphic-designer de Milan, ce volume contient les commentaires approfondis d' Alison M.Gingeras, commissaire de l'exposition *Sequence 1* et de la Collection François Pinault, sur chacun des artistes exposés.

Edition Palazzo Grassi – Skira
328 pp.
161 illustrations couleurs
prix: € 60 : version cartonnée - € 35 : version brochée disponible auprès du book-shop de Palazzo Grassi

Introduction de :
François Pinault, Président de Palazzo Grassi S.p.A

Préface de :
Jean-Jacques Aillagon, Directeur de Palazzo Grassi S.p.A

Textes écrits par :
Alison M. Gingeras, commissaire de l'exposition et de la Collection François Pinault

II / Palazzo Grassi : son histoire, ses périodes clé

Palazzo Grassi, une histoire Vénitienne

L'architecture du Palazzo Grassi est attribuée à Giorgio Massari (1687-1766) qui achevait alors la Ca' Rezzonico de l'autre coté du Canal Grande. Il avait auparavant construit la grande église des Gesuati, sur la rive des Zattere et celle de la Pietà, sur la riva degli Schiavoni. On lui doit aussi la façade du musée de l'Accademia.

La famille Grassi, originaire de Chioggia, avait acheté un terrain magnifiquement situé et dont la forme trapézoïdale avait l'avantage d'offrir une large façade sur le canal. Les circonstances précises de la construction du palais sont mal connues. On suppose qu'elle a pu être entreprise en 1740, plus probablement en 1748, date à laquelle un texte signale des travaux d'excavation et de préparation de fondations. Elle a vraisemblablement été achevée en 1758, plus probablement en 1772, après la mort de Massari en 1766. C'est le dernier palais que devait construire Venise avant la chute de la République.

Après l'extinction rapide de la famille Grassi, en tout cas de sa richesse, le palais entra dans une succession d'aventures et de plus ou moins bonnes fortunes immobilières qui en transformèrent plusieurs fois les aménagements.

En 1840, les frères Angelo et Domenico Grassi abandonnaient le palais à la Società Veneta Commerciale de Spiridione Papadopoli. Celle-ci le revendait quatre ans plus tard au ténor lyrique Antonio Poggi, grand interprète du romantisme italien. Presque aussitôt, celui-ci le cédait au peintre hongrois Józsej Agost Schöfft. Après sa mort, survenue en 1850, sa seconde femme Giuseppina Lindlau y établit durant quelques années sous le nom d'Hôtel de la Ville un de ces palaces qui commençaient à se multiplier dans les anciens palais vénitiens.

Nouveau changement de propriétaire en 1857, avec son rachat par un financier grec établi à Vienne, le baron Simeone de Sina, qui y introduisit des transformations importantes. Pour des raisons de stabilité, il ajouta quatre colonnes au vestibule, détruisit une part des décors du XVIII° siècle, recoupa la grande salle de bal du premier étage noble (et pour cela occulta la fresque de Giambattista Canal *Il trionfo della Giustizia incoronata dalla Gloria*, alors attribuée à Giambattista Tiepolo) pour y créer une antichambre à voûtes ogivales, la salle du *Triomphe de Neptune et Amphitrite*, que le peintre autrichien Christian Griepenkerl illustra de scènes mythologiques et d'ornements rococo.

En 1908, ses héritiers vendirent le palais à l'industriel suisse Giovanni Stucky, qui avait construit après 1896 les grands moulins de brique rouge de la Giudecca. Après son assassinat, son fils Giancarlo introduisit dans le bâtiment ascenseurs, électricité, et thermosiphons. De ses aménagements datent aussi certains plafonds avec caissons et cadres de bois doré. Giancarlo fit déplacer la fresque de Giambattista Canal du salon vers l'escalier.

A la mort de Giancarlo Stucky, en 1943, le palais passait dans les mains d'un autre grand industriel et financier vénitien, Vittorio Cini qui s'en sépara en 1949. Le palais fut alors acheté par une société immobilière qui, deux ans plus tard, y installait un Centre International de l'Art et du Costume. On fit alors deux interventions essentielles : la couverture de son *cortile* par une verrière ornée d'un tissu de perles et le remplacement du vieux sol de dalles en pierre d'Istrie par du marbre lisse. Le jardin fut remplacé par un théâtre de plein air destiné à accueillir des spectacles, des réceptions ou des défilés de mode.

II /

De Gianni Agnelli à François Pinault

Avec son rachat par le groupe Fiat en 1983, le Palazzo Grassi devient l'un des centres d'exposition les plus prestigieux en Europe. Restauré par l'architecte milanaise Gae Aulenti et guidé par son directeur Pontus Hulten, il rouvre en 1986 avec une grande rétrospective consacré au Futurisme. Suivront des expositions d'art et de civilisations toujours plus ambitieuses, parmi lesquelles on citera: les Mayas en 1998, les Etrusques, Andy Warhol, Dali en 2004. A la suite de la mort de Gianni Agnelli, le groupe Fiat décide de se séparer du Palazzo Grassi. En mai 2005, le Palazzo Grassi est racheté par François Pinault. Une nouvelle société Palazzo Grassi SpA est constituée, qui associe François Pinault, actionnaire majoritaire (80%) au Casino Municipale di Venezia, société d'économie mixte dont la Ville de Venise est l'actionnaire. La Ville de Venise marque ainsi son souhait de rester associée au développement des activités du Palazzo Grassi.

Le conseil d'administration

François Pinault, Président
Jean-Jacques Aillagon, directeur général et administrateur délégué
Patricia Barbizet, administrateur
Guido Rossi, administrateur représentant Casino Municipale di Venezia
Isabelle Nahum-Saltiel, administrateur

Le comité d'honneur

François Pinault, Président
Tadao Ando
Ruy Brandolini d'Adda
Frieder Burda
Teresa Cremisi
Jean-Michel Darrois
John Elkann
Timothy Fok-Tsun-Ting
Dakis Joannou
Chairman Lee Kun-Hee
Alain Minc
Alain-Dominique Perrin
Miuccia Prada
Giandomenico Romanelli
Ilena Sonnabend
Jérôme Zieseniss

II /

La restauration de Tadao Ando

En 2005, le Palazzo Grassi est racheté par l'homme d'affaire français François Pinault, grand collectionneur d'art moderne et contemporain, qui demande au célèbre architecte japonais Tadao Ando de procéder à son réaménagement.

D'entrée de jeu, celui-ci décide de conserver les grands repères spatiaux et architecturaux de l'édifice, jusque dans ses irrégularités géométriques, garantissant ainsi le principe de réversibilité qui convient à un monument historique protégé. Il développe dans le même temps un style sobre et minimaliste qui laisse s'exprimer les œuvres exposées.

Les cimaises reprennent ainsi les parois qu'avait installées Gae Aulenti mais leurs parties supérieures ont été redressées et rehaussées par Tadao Ando. Au premier étage les plafonds XVIIIème, avec leurs poutres ornées et leurs moulures, ont été conservés, tandis qu'au deuxième étage ils ont été recouverts d'un simple enduit. Le Palazzo Grassi offre ainsi deux espaces muséographiques de caractère différent. La découpe des cimaises découvre le cadre de marbre des anciennes portes.

Le sol des espaces d'exposition ont été recouverts d'un linoléum gris. Les escaliers et les espaces de circulation ont été enduits de *marmorino* blanc.

Une grande attention a été portée aux matériaux originaux du Palazzo : grâce au talent d'artisans locaux, certaines restitutions de marbre et de stuc vénitien ont pu être effectuées, comme par exemple dans le grand escalier.

Le système d'éclairage, constitué de plus de 1800 projecteurs, a été mis au point avec Ferrara – Palladino. Modulable et rétractable en fonction des besoins de l'exposition, répondant aux exigences de légèreté et de suspension, il est intégré dans les poutres en aluminium extrudé conçues spécialement par Tadao Ando et fixées dans les parois afin de ne pas endommager ni masquer les plafonds. Ce réseau de poutres organise et supporte aussi les dispositifs et équipements de sécurité et de surveillance.

Les fenêtres des grands salons donnant sur le Canal Grande ont toutes été rouvertes et doublées de rideaux de toile intérieurs.

La verrière de l'atrium a retrouvé sa structure d'origine, mais elle est désormais équipée d'un velum translucide constitué de fibres de verre. Le velum diffuse une lumière qui symbolise parfaitement les interventions de Tadao Ando: claire, sobre, sensuelle et sans artifices.

Une grande attention a été portée aux espaces d'accueil et de service. L'entrée sur le campo San Samuele a été transformée et élargie, et la billetterie a été déplacée sous les colonnes de l'atrium.

Le café du Palazzo Grassi, qui propose une vue unique sur le Canal Grande, présente désormais un espace d'une grande sobriété en accord avec les salles d'exposition : le comptoir et les tables sont en *corian* gris clair ; le mobilier qui le complète a été dessiné par Maarten Van Severen et édité par Vitra.

Les orientations culturelles de Palazzo Grassi

Conformément à sa tradition,le Palazzo Grassi reste fidèle à sa vocation de lieu de présentation de grandes expositions temporaires. Certaines s'appuieront entièrement ou partiellement sur les ressources de la Collection François Pinault. D'autres feront appel aux prêts des collections publiques et privées.

La programmation du Palazzo Grassi se déploiera selon trois grands axes :
- les expositions d'art contemporain,
- les expositions d'art moderne,monographiques ou thématiques,
- les expositions consacrées à de grands moments de l'histoire des civilisations.

II /

A suivre, la prochaine programmation de Palazzo Grassi :

26 janvier 2008 –20 août 2008 : Exposition archéologique sur le thème de « Rome et les Barbares ».

En collaboration avec PS 1, Contemporary Art Center et Museum of Modern Art de New-York, la collection François Pinault organise une exposition consacrée à l'artiste Jim Shaw installé à Los Angeles. Cette première exposition entièrement dédié à cet Artiste, organisée dans un musée Newyorkais dévoilera pour la première fois l'une de ses œuvres les plus importantes « The Donner Party ». le commissariat de l'exposition a été confié à Alanna Heisse, directeur de PS1, et à Alison M. Gingeras, commissaire de la Collection François Pinault

Autres activités de la Collection François Pinault :

France
Lille 3000 présentera du 19 octobre 2007 au 13 janvier 2008 au Tri Postal à Lille une exposition intitulée « Passage du Temps – Collection François Pinault » grâce au prêt d'œuvres de la collection François Pinault. Cette exposition proposera un parcours à travers des pratiques artistiques utilisant la vidéo, la photographie et la lumière, esquissant un point de vue sur l'histoire contemporaine de ces pratiques.
Commissaire: Caroline Bourgeois
Production: Lille 3000, direction Didier Fusillier
Contact :
Lille 3000
T : 33(0)3 28 52 30 00
F : 33(0)3 28 52 20 70
www.lille3000.com
Email: contact@lille3000.com
Press : Claudine Colin Communication
T. +33 1 42726001
Email : lille3000@claudinecolin.com

USA
Du 24 Mai au 24 septembre 2007, PS1 en collaboration avec le Contemporary Art Center et Museum of Modern Art de New-York, la collection François Pinault organise une exposition consacrée à l'artiste Jim Shaw installé à Los Angeles. Cette première exposition entièrement dédié à cet Artiste, organisée dans un musée Newyorkais dévoilera pour la première fois l'une de ses œuvres les plus importantes « The Donner Party ». le commissariat de l'exposition a été confié à Alanna Heisse, directeur de PS1, et à Alison M. Gingeras, commissaire de la Collection François Pinault

II /

La Pointe de la Douane

La Pointe de la Douane ou Douane de la Mer, anciens entrepôts de formes triangulaire, dont la création remonte au XVème siècle et qui jouxtent l'église Santa Maria della Salute, a été confiée en concession à la Ville de Venise par son propriétaire, l'Etat italien. En 2006, la Ville a ouvert un appel d'offre, en vue de choisir un partenaire pour y créer un centre d'art contemporain. Palazzo Grassi, a présenté son projet et donc sa candidature.

Le 5 Avril 2007, la commission des experts chargée du choix d'un partenaire pour la création d'un centre d'art contemporain à la Pointe de la Douane, a officiellement retenu la candidature de Palazzo Grassi.

François Pinault a d'hors et déjà demandé, à titre exploratoire, à Tadao Ando d'esquisser une hypothèse d'occupation de ce site.

Le bâtiment de la Pointe de la Douane est composé d'une succession de grands dépôts qui servait de douane au commerce maritime. De par son exceptionnelle situation à l'entrée du Grand Canal, faisant face au plus grands sites de Venise, tel que la piazza San Marco, l'île de San Giorgio Maggiore, et l'île de la Giudecca, la Pointe de la Douane donne le preuve de son importance pour la ville.

Le parti pris de Tadao Ando vise à rendre au site sa logique architecturale structurée par la juxtaposition de halles nord-sud allant du canal de la Giudecca au Canal Grande, de moins en moins longues au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la Salute et que l'on s'approche de la pointe de Dorsoduro. Ce bâtiment a subi au cours du dernier siècle de nombreuses altérations dont il faudra tenir compte. Avec son projet de restauration, Tadao Ando souhaite rendre au futur l'héritage ce riche potentiel architectural.

La sous-concession est assurée pour une durée de 30 ans renouvelables. Palazzo Grassi et la Pointe de la Douane sont destinés à former un ensemble culturel cohérent, dans lequel chacun des deux sites développera sa personnalité spécifique : à la Pointe de la Douane une activité de centre d'art contemporain adossée à la présentation permanente de la collection François Pinault ; au Palazzo Grassi, une activité de présentation d'expositions temporaires dans les domaines, alternativement, de l'art contemporain, de l'art historique du XX siècle et de l'histoire des civilisations.

III/ Biographies

François Pinault, président de Palazzo Grassi

François PINAULT est né le 21 août 1936 aux Champs-Géraux, en Bretagne (Côtes-du-Nord).
Il crée sa première entreprise dans le négoce de bois en 1963 à Rennes. Par la suite il a élargi ses activités à l'importation de bois puis à la transformation et enfin à la distribution.
En 1988 le groupe Pinault fait son entrée en bourse.
En 1990 François Pinault décide de réorienter l'activité de son groupe vers la distribution spécialisée en se dégageant du secteur de bois. C'est alors que le groupe acquiert tour à tour la CFAO (Compagnie Française de l'Afrique Occidentale), leader de la distribution spécialisée en Afrique subsaharienne; Conforama leader dans le domaine de l'équipement de la maison, Au Printemps SA, et ses filiales dont La Redoute, leader de la vente par correspondance. Rebaptisé PINAULT-PRINTEMPS-REDOUTE (PPR), le groupe enrichit son portefeuille de marques avec le rachat de FNAC, leader de la distribution des biens culturels.
En 1999, le groupe PPR – qui aujourd'hui est conduit par le fils de François Pinault, François – Henri - prend le contrôle de GUCCI GROUP (Gucci, Yves Saint-Laurent, Bottega Veneta, Sergio Rossi, Boucheron, Stella Mc Cartney, Alexander McQueen, Bedat), devenant le troisième groupe mondial actif dans le secteur du luxe. Parallèlement, François Pinault décide de se doter d'une structure pour investir dans des entreprises à fort potentiel de croissance mais dans des secteurs distincts de celui de la distribution spécialisée et du luxe regroupée au sein de PPR. En 1992, il crée la société Artemis. Société patrimoniale détenue à 100% par François Pinault et sa famille Artemis contrôle le vignoble bordelais de Château-Latour, le news- magazine Le Point, la maison de ventes aux enchères Christie's, leader mondial sur le marché, ainsi qu'une partie du capital du groupe Bouygues en tant qu'actionnaire de contrôle (Construction, Télécoms et Médias).François Pinault est également propriétaire d'un club de football de division 1 Le Stade Rennais et du Théâtre Marigny.

Jean-Jacques Aillagon, directeur de Palazzo Grassi

Né en 1946 à Metz, Jean-Jacques Aillagon a été successivement sous-directeur de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris (1979-1982), administrateur du Musée national d'art moderne (1982-1985), délégué aux manifestations culturelles de la Ville de Paris (1985-1991), directeur des affaires culturelles de la Ville de Paris (1992-1996), puis président du Centre Georges Pompidou (1996-2002).Il est nommé en mai 2002,ministre de la culture et de la communication,fonction qu'il occupera jusqu'en mars 2004.Il a été élu, en avril 2005, président-directeur général de TV5 monde et président de Transtélé Canal France international (CFI). Il quitte ces fonctions en avril 2006 et devient, sur la proposition de François Pinault, directeur général du Palazzo Grassi.

Alison M. Gingeras, conservateur en chef de la Collection François Pinault

Agé de 33 ans, Alison M Gingeras a travaillé au Centre Pompidou en qualité de conservateur d'art contemporain. A ce poste elle a assuré le commissariat de nombreuses expositions - *Dear Painter, Paint Me: Painting the Figure after late Picabia* (2002); *Daniel Buren: Le Musée Qui N'Existait Pas* (2002) – la mise en oeuvre de nombreux projets publics - Thomas Hirschhorn, *Skulptur Sortier Station* (2001) and *Le Musée Precaire Albinet* (2004)- et d'expositions pour l"Espace 315 avec Urs Fischer (2004) et Kristin Baker (2004). En 2004 elle rejoint le Guggenheim Museum de New-York où elle est nommée conservateur adjoint. En avril 2006 Alison M. Gingeras a assuré le commissariat de "*Where Are We Going?*

III/

Selections from the Francois Pinault Collection", l'exposition qui inaugurait les nouveaux espaces de Palazzo Grassi rénovés par Tadao Ando. Aux côtés de ses activités de conservateur, Alison M Gingeras contribue à de nombreuses publications artistiques. Elle écrit régulièrement dans la revue spécialisée *Artforum* et siège au comité éditorial de *Tate, Etc*. Magazine. Elle a été l'auteur de nombreuses monographies d'artistes et de catalogue d'expositions dont des livres sur le travail de Jeff Koons, Martin Kippenberger, Thomas Hirschhorn, et Glenn Brown. Sa plus récente publication porte sur une nouvelle monographie du travail du photographe Guy Bourdin, publié récemment par Phaidon. Elle a également participé à la monographie de John Currin qui vient d'être publié par Rizzoli and Gagosian Gallery.

Les artistes de Sequence 1

Kristin Baker

Américaine, née en 1975 ; vit et travaille à New York

Le monde de la course automobile est très fascinant », explique la jeune artiste peintre américaine Kristin Baker. « Une piste automobile est un vaste paysage de toutes les couleurs, de grandes dimensions, et un choc entre le naturel et l'artificiel. »

Bien que le choix du sujet puisse surprendre, le sport automobile est à la base du travail artistique de Kristin Baker, unique en son genre, et qui dérive de son immersion personnelle dans le monde du sport. Exécutées à l'aide de matériaux peu orthodoxes – le plastique et la peinture acrylique appliqués sur de grands panneaux en PVC à l'aide de spatules – ses peintures mêlent des éléments abstraits et figuratifs pour capturer le spectacle archétypique de la course automobile : une piste écrasée de soleil entourée de grilles en métal émoussées, des tribunes bondées, un ciel strié par des gaz d'échappement et des nuages de fumée, des voitures rebondissant sur les rails de sécurité.

L'idée de fondre un sport populaire et « prolétaire » avec l'héritage de la peinture d'après-guerre américaine pourrait sembler absurde, mais Kristin Baker établit un parallélisme convaincant entre ces deux mondes. Comme son travail le montre bien, la lutte constante entre l'ordre et le chaos – l'accident et le contrôle – caractérise ces deux univers. Son recours à des couleurs vibrantes, son sens de la composition et sa maîtrise des échelles reflètent parfaitement le dynamisme visuel de la piste automobile tout en maintenant un lien très fort avec l'abstraction new-yorkaise. Kristin Baker avoue partager l'obsession des futuristes italiens pour la vitesse et le progrès technologique, tandis que ses œuvres stratifiées et vigoureuses d'un point de vue formel renvoient notamment aux contrastes simultanés de Robert Delaunay et aux formes mécano-organiques de Francis Picabia. Cependant, contrairement aux futuristes idéalistes et utopistes et aux autres précurseurs du modernisme, l'artiste exprime un sentiment ambivalent par rapport aux progrès technologiques et à la fascination pour la violence de la société contemporaine.

À l'occasion de la première exposition de son travail en Italie, Kristin Baker présente son œuvre la plus récente, Flying Curve, Differential Manifold [Courbe volante, multiplicité différentielle] (2007). S'inspirant partiellement de la dernière peinture sur toile de Duchamp, Tu m' (1918), elle crée une peinture abstraite sur des panneaux de plexiglas montés sur un support en saillie mesurant plus de neuf mètres de long. L'éventail de couleurs et de formes kaléidoscopiques n'évoque pas seulement sa fascination pour le spectacle des voitures de course, mais contribue également à créer une expérience sensorielle qui transcende la peinture traditionnelle. Sa décision d'élever une structure de « courbe volante » et

de peindre sur du plexiglas est motivée, selon ses mots, par son désir « de donner l'impression que la peinture s'envole du mur pour aller au-delà de la vision périphérique de l'observateur en vue de souligner l'expérience de la peinture tout en suggérant la sensation de vitesse ».

Contrairement à ses œuvres précédentes, qui présentent des références visibles au monde de la course automobile, Flying Curve, Differential Manifold évoque les thèmes récurrents du travail de Kristin Baker : chaos, catastrophe, tragédie, triomphe, vitesse, collage, fragmentation – sans avoir recours à des éléments figuratifs. La peinture elle-même devient le sujet de l'œuvre. Comme l'explique l'artiste : « Dans cette œuvre, je voulais essayer de faire flotter la peinture, ce qui explique pourquoi j'ai choisi de peindre sur une surface de plexiglas translucide. À travers la peinture flottante, je souhaite souligner la matérialité de quelque chose qui est traditionnellement employé pour rendre la réalité. »

À travers sa technique unique et son support original, Kristin Baker amplifie les paramètres traditionnels de la peinture tout en rendant hommage à sa riche histoire. Ses surfaces peintes synthétisent les différentes écoles de l'abstraction, tandis que sa « courbe volante » renvoie à la peinture de paysage du XIXe siècle. Ici aussi, le dispositif structurel ne peut être séparé de la peinture, et la peinture est partie intégrante de la structure.

Roberto Cuoghi

Italien, né en 1973 ; vit et travaille à Milan

Roberto Cuoghi est un caméléon et l'un des talents artistiques italiens les plus prometteurs. Cuoghi a fondé son art sur un mélange imprévisible et hétérogène de supports et de sujets – allant jusqu'à devenir son propre père pour une performance épique d'une durée de sept ans, utilisant des photographies, des dessins et l'animation numérique.

Pour ses débuts au Palazzo Grassi, Cuoghi a créé une nouvelle série intitulée L'asse del male [L'axe du mal] (2006-2007). Ces œuvres, rendues à travers une technique de peinture et dessin en clair obscur unique en son genre, se composent de « cartes » des neuf pays accusés par George W. Bush de protéger les terroristes et/ou de dissimuler des armes de destruction massive. En combinant l'utilisation du stylo, de l'encre, du fusain, du pastel, du marqueur, de la bombe de peinture et du vernis, Cuoghi a délimité les territoires de la Corée du Nord, de la Biélorussie, du Turkménistan, du Myanmar, de Cuba, de la Syrie, du Soudan, de la Libye et de l'Iran sur des couches de feuilles semi-transparentes en acétate et de vélin. Les fragments de chaque « carte » se superposent pour constituer un tout et faire apparaître, au fur et à mesure, l'image cartographique. Le jeu entre des matières opaques et transparentes crée un effet d'optique étonnant, qui n'est pas sans rappeler la qualité spectrale des daguerréotypes.

Alors que Cuoghi a déjà eu recours à cette technique extrêmement laborieuse pour le rendu de portraits ou de natures mortes, ces cartes géographiques poussent encore plus loin la force métaphorique de cette méthode si particulière. Le rendu spectral de ce processus de superposition unique créé par Cuoghi transforme la discipline de la cartographie en une sorte d'artisanat mystique. Sa technique inhabituelle amplifie la fascinante aura « secrète » et « maléfique » qui entoure ces pays du fait des allégations de Bush. Cuoghi nous rappelle que la cartographie ne reflète pas tant des vérités géographiques, mais qu'elle projette plutôt des fictions culturelles ou des agendas politiques sur des terrains « étrangers ».

III/

Marlene Dumas

Sud-africaine, née en 1953 ; vit et travaille à Amsterdam

Je peins parce que je suis une femme religieuse. (Je crois dans l'éternité.) La peinture ne fige pas le temps. Elle recycle et fait circuler le temps comme une roue qui tourne. Ceux qui étaient les premiers pourraient bien être les derniers. La peinture est un art extrêmement lent. Elle ne voyage pas à la vitesse de la lumière. Voilà pourquoi les peintres morts sont si resplendissants. »

Cette citation tirée des songeries impertinentes de Marlene Dumas sur sa vocation nous aide à comprendre l'une de ses œuvres les plus emblématiques : Gelijkenis I and II [Ressemblance I et II] (2002). Accrochées l'une au-dessus de l'autre pour évoquer des corps à la morgue, ces deux étroites toiles horizontales représentent des figures pâles et squelettiques qui semblent gésir dans une veillée mortuaire. Le tableau du bas est un hommage au chef-d'œuvre d'Hans Holbein Der Leichman Christi im Grabe [Le Christ mort] (1521), alors que celui du haut est partiellement inspiré d'une image tristement célèbre publiée par la presse populaire, montrant Michael Jackson dormant dans sa chambre à oxygène, dans une tentative de conjurer son propre vieillissement. Comme l'a observé le critique Dominic van den Boogerd, « pour Marlene Dumas, l'art est, et a toujours été, une préparation à la mort ». Marlene Dumas se place dans le sillage artistique de ses prédécesseurs et trouve dans la compulsion picturale un outil de lutte pour l'immortalité.

Peignant à coups de pinceaux libres et en accordant une attention particulière aux contours des figures, Marlene Dumas étend de fines couches de peintures à l'huile afin de créer ces portraits élégiaques. Cette technique, qui caractérise son style, intensifie l'impression d'égarement de ces corps allongés grandeur nature et elle produit un effet visuel à mi-chemin entre le réalisme médicolégal et l'intensité de la peinture religieuse. Le mélange de sources puisées dans l'histoire de l'art et dans l'imagerie de la culture pop (ici, les évocations parallèles du Christ et d'une pop star excentrique) est typique de la création de Marlene Dumas : l'artiste érige les qualités « immortelles » et intemporelles de l'art classique contre la banalité vulgaire de l'imagerie des mass média afin de créer une friction féconde. La tension entre l'ancien et le nouveau, entre l'éternel et l'éphémère, reflète l'intérêt de Marlene Dumas pour le processus d'« objectification » qui se produit chaque fois qu'un sujet humain est peint. Ce processus trouve ses racines dans ses années de formation en Afrique du Sud, où elle a vécu avant d'immigrer aux Pays-Bas dans les années 1970. Ayant grandi pendant l'Apartheid, l'artiste a été témoin des terribles injustices sociales qui sévissaient dans sa patrie et qui ont marqué son travail de manière indélébile. L'influence de ce contexte se perçoit dans le choix provocateur de son iconographie – couples interraciaux, femmes sexualisées à outrance, visages inquiétants, évocations graphiques d'enfants – et dans son désir paradoxal de séduire et en même temps de repousser l'observateur.

Urs Fischer

Suisse, né en 1973 ; vit et travaille à New York

Le néologisme « Pop Povera » s'applique parfaitement aux créations hétérogènes d'Urs Fischer, jeune artiste suisse spécialiste à la fois des formes bi et tridimensionnelles. Dans son travail, le recours fréquent à des matériaux simples, faits à la main, et parfois à des objets de récupération, trahit une solidarité esthétique avec l'arte povera. Quant à son style graphique parfois inspiré de la bande dessinée et à ses thèmes saugrenus, ils révèlent une affinité avec le langage omniprésent du Pop Art. Bien que le Pop Povera ne soit pas un mouvement « officiel », ses connotations artisanales collent à la facture manuelle de l'œuvre de Fischer : son travail repose en effet sur des techniques artistiques traditionnelles, tout en évitant les aspects rétrogrades qu'impliquent de telles méthodes.

III/

En pénétrant dans l'atrium du Palazzo Grassi, le public se trouve face à l'une des œuvres les plus ambitieuses de Fischer. À la fois magnifique et grotesque, gigantesque et intimiste, Jet Set Lady (2000-2005) représente l'itinéraire spirituel de l'artiste sous la forme d'un arbre. Un tronc d'acier soudé haut de onze mètres porte un réseau dense de branches sur lesquelles « fleurissent » plus de deux mille reproductions de dessins, gravures et peintures réalisés au cours des cinq premières années de ce siècle. Urs Fischer explique que l'idée de cette œuvre inhabituelle lui est venue au moment où son atelier aux murs intégralement couverts de dessins débordait littéralement. Point de rencontre du talent pictural et sculptural de l'artiste, cette œuvre révèle une surprenante continuité thématique à travers ses dessins inspirés de la bande dessinée et ses sculptures figuratives. Jet Set Lady est la traduction de nombre des sujets favoris de l'artiste : sièges anthropomorphes, natures mortes improbables d'objets quotidiens, gouttes de pluie surréalistes, têtes et bouches dépourvues de corps, femmes nues et pensives, et un chat domestique omniprésent. Cette œuvre est une véritable anthologie qui donne corps à l'engagement amusé de l'artiste dans de nombreux genres et à travers une multiplicité de styles, du plus au moins « nobles ». Fischer se délecte en réalisant portraits, natures mortes, vanités et scènes paysagères, mais aussi créations surréalistes et expressionnistes, caricatures et photomontages. Apothéose d'un artiste aux multiples facettes, la panoplie d'images de Jet Set Lady démontre l'habileté unique avec laquelle Fischer sait révéler la poésie et le sens existentiel des thèmes en apparence les plus communs.

Robert Gober

Américain, né en 1954 ; vit et travaille à New York

Les objets ordinaires sont investis d'une aura troublante dans l'œuvre de Robert Gober. Les portes, les ampoules électriques, les éviers, les journaux, les bougies et les lits, qui occupent une place anodine dans nos vies quotidiennes, se chargent de significations et de souvenirs personnels entre les mains de Gober : ils glacent l'observateur qui se sent envahi à leur contact par un sentiment d'appréhension. Gober décrit ainsi sa méthode ancrée dans l'autobiographie: « soigner une image qui me hante et la laisser s'installer et se développer dans mon esprit. Si elle devient évocatrice, j'essaierai ensuite de lui donner une forme. Est-ce que cela pourrait être une sculpture intéressante à regarder ? » Pour créer une œuvre, Gober n'utilise jamais des objets trouvés ; il les crée ex novo et artisanalement – dépositaires de ses peurs et de ses désirs – pour qu'ils aient l'air d'avoir été achetées dans un magasin. C'est seulement après une inspection attentive que l'on comprend que les sculptures d'évier de Gober, par exemple, ont été méticuleusement fabriquées avec du plâtre, ou que ses piles de journaux contenant des « articles » écrits par l'artiste lui-même, empaquetés et prêts à être mis à la poubelle, sont fausses.

Rencontrer des sculptures de Gober c'est un peu comme examiner attentivement des indices sur la scène d'un crime. Son installation Door with Lightbulb [Porte avec ampoule] (1992) ressemble à un hall peu fréquenté ou à un vestibule mal entretenu. Une fois entré dans cet espace, le visiteur est comme alarmé par l'ampoule électrique rouge nue (elle aussi faite à la main) qui luit de manière sinistre audessus de l'encadrement de la porte, mais il est en même temps attiré par le rai de lumière brillante qui filtre sous la porte fermée. Des paquets de journaux sont empilés des deux côtés de la porte, comme s'ils attendaient d'être éliminés. Le visiteur est obligé de scruter minutieusement chaque détail de cet espace pour déchiffrer la signification de ces indices. Comme dans beaucoup d'installations de Gober, une sensation d'ambiguïté, d'aliénation et d'étrangeté envahit la scène, même si aucune histoire n'y est racontée et si aucun événement réel n'y est mentionné.

III/

Une deuxième œuvre de Gober, tout aussi obsédante, est exposée dans une salle voisine. Untitled [Sans titre] (1991) est une jambe d'homme aussi inquiétante que réaliste, faite en cire d'abeille, entièrement « vêtue » avec une chaussette, une chaussure, une jambe de pantalon, et couverte de véritables poils humains. Le membre amputé est placé sur le sol de manière surréaliste et une bougie a poussé juste au-dessus de son genou. Cette sculpture troublante a été en partie inspirée par les souvenirs d'enfance de l'artiste : « Je me suis souvenu que ma mère travaillait comme infirmière dans un bloc opératoire et que quand nous étions enfants, elle nous racontait des histoires à propos de l'hôpital. L'une de ses premières opérations a été une amputation. Les médecins ont coupé une jambe et la lui ont tendue. » Robert Gober a également attribué l'origine de cette œuvre à une experience érotique qu'il a connue en observant la jambe partiellement exposée d'un passager dans un avion. En modelant cette sculpture fétichiste et perverse, l'artiste a littéralement réuni mémoire et désir, sexualité et mortalité, Éros et Thanatos.

Subodh Gupta

Indien, né en 1964 ; vit et travaille à New Delhi

«Toutes ces choses faisaient partie du contexte dans lequel j'ai grandi. Elles sont utilisées dans les rituels et dans les cérémonies qui faisaient partie de mon enfance. Les Indiens se souviennent d'elles depuis leur jeunesse, ou bien ils voudraient s'en souvenir. »

La pratique artistique de Subodh Gupta joue consciemment sur des « clichés » de la vie de tous les jours dans sa patrie indienne. Bien qu'il travaille dans plusieurs disciplines (les performances, la photographie, la vidéo et les installations), Gupta est surtout connu pour ses sculptures constituées d'accumulations d'objets quotidiens, par exemple des machines vétustes ou des ustensiles de cuisine en inox. Gupta est né dans l'État du Bihar, qui est considéré comme la région la moins développée de l'Inde : tirant son inspiration de ses années de formation dans ce cadre agricole, il évoque les tensions que connaît actuellement son pays entre la tradition et la modernité par des œuvres qui renvoient de manière évidente à la vie indienne contemporaine. This Side is the Other Side [Ce côté est l'autre côté] (2002), un moulage en bronze et en aluminium d'un moteur de Vespa recouvert de bidons de lait, est caractéristique de cette approche, de même que Vehicle for the Seven Seas [Véhicule pour les sept mers] (2004), une sculpture constituée du moulage en aluminium d'un chariot à bagages surchargé de paquets, ressemblant à ceux que poussent les habitants pauvres des villes. Dans d'autres œuvres, Gupta monumentalise les humbles objets de la vie rurale en recourant souvent à des emprunts à l'histoire de l'art occidental. Ainsi, avec Giant Leap of Faith [Gigantesque pas de foi] (2006), il transforme un tas de simples seaux moulés en aluminium, en une pile verticale rappelant la Colonne sans fin de Brancusi (1918).

L'une des œuvres de Gupta les plus représentatives à ce jour, Very Hungry God [Dieu très affamé] (2006), est exposée sur une plateforme sur le Grand Canal devant le Palazzo Grassi. Ce memento mori, un énorme crâne humain constitué d'un fatras de pots, de récipients et d'ustensiles de cuisine en inox, éblouit le visiteur en raison de son échelle et de sa matérialité brillante, mais aussi parce qu'il transforme de manière extrêmement réussie des objets de la vie de tous les jours en un monument dédié au caractère éphémère de la vie humaine. Comme beaucoup d'autres œuvres de l'artiste indien, Very Hungry God est un commentaire métaphorique des forces culturelles conflictuelles qui sont en jeu dans sa patrie : le penchant de l'artiste pour l'accumulation de « choses » évoque l'accélération rapide de l'économie indienne, alors que la banalité des objets ménagers qu'il emploie reflète l'extrême privation des classes indiennes les plus pauvres. Cette œuvre est à la fois une méditation sur notre mortalité et une élégie à la disparition rapide des styles de vie « simples » de la paysannerie indienne.

III/

David Hammons

Américain, né en 1943 ; vit et travaille à New York

« Tragic Magic » est une expression de David Hammons pour décrire son travail très évocateur, alchimique. Maître dans l'art de jeter le trouble, Hammons a construit une œuvre qui est l'une des plus indéfinissables, énigmatiques et parmi les plus influentes dans le paysage de l'art américain contemporain. Nourrie de références à la culture afro-américaine, sa pratique iconoclaste va des sculptures-assemblages et des travaux sur papier destinés à des galeries et réalisés avec des matériaux très « chargés » culturellement – des mèches de cheveux noirs ramassées sur le sol d'un salon de coiffure, des os de poulet, des bouteilles de vin, des ballons de baskets recouverts de crasse – jusqu'à de plus éphémères « performances » en milieu urbain, comme sa désormais légendaire vente de boules de neige à Harlem Street, intitulée Bliz-aard Ball Sale (1983). L'art de Hammons est le résultat d'un croisement de très nombreux courants d'avant-garde – l'emploi de matériaux ready-made et de jeux de mots spirituels à la Duchamp, le mélange radical de politique et de poésie typique de l'arte povera, l'engagement situationniste par rapport à la vie de la rue – et il produit des œuvres provocatrices qui saisissent des instantanés de la Black Experience. Au sujet de son propre héritage artistique, Hammons a reconnu : « Ce que je fais n'est pas nouveau. J'ai recours à de vieux outils déjà utilisés par les blancs, mais je les utilise pour transmettre ma propre culture, tout comme nous transmettons notre culture à travers le patrimoine historique européen. »

C'est une sélection des premières œuvres de Hammons, très rarement exposées, qui est présentée au Palazzo Grassi. Lorsqu'il vivait à Los Angeles à la fin des années 1960, l'artiste a créé une série d'empreintes corporelles où l'empreinte de son propre corps est associée à de la peinture et du collage. Après avoir recouvert d'huile et de gras des feuilles de papier et y avoir parsemé des pigments en poudre, Hammons est parvenu à obtenir une image très précise de son corps. Son visage et son corps devinrent le cœur de tableaux satiriques qui affrontent le thème de l'identité raciale, en reflétant l'atmosphère politique explosive aux États-Unis dans les années 1960 et 1970. I Dig the Way This Dude Looks [J'aime l'allure de ce type] (1971) montre un afro-américain de profil qui serre entre ses bras un drapeau américain, qui vient dissimuler et littéralement prendre la place de son torse. Hammons commente ainsi ces premières œuvres : « Je pense qu'il est de mon devoir moral en tant qu'artiste noir de tenter de traduire graphiquement ce que je ressens socialement. »

Dans les années 1980, Hammons s'installe à New York et réalise souvent des œuvres liées au monde du basket, un sport qui est synonyme de l'Amérique noire à la fois par sa diffusion dans la culture urbaine de la rue et par le poids idéologique des grands thèmes qu'il soulève – des athlètes en grande majorité afro-américains jouent au sein d'équipes professionnelles détenues en majorité par des blancs. Dans l'une de ses plus célèbres interventions dans l'espace public, à Brooklyn, Hammons a transformé de très hauts pylônes de télégraphe en paniers de basket. Le titre de l'œuvre, Higher Goals [Objectifs ambitieux] (1986), est une saisissante allusion à l'aspiration des afro-américains à devenir des sportifs professionnels, l'une des rares possibilités pour les jeunes noirs d'obtenir rapidement le succès. La sculpture sans titre de 1989 présentée ici a la forme d'un panier de basket, mais le panneau du fond est constitué par le pare-brise d'un vieux modèle de Datsun et le poteau est recouvert de papier aluminium. Mélancolique et poétique, ce panier de basket rafistolé évoque la pauvreté de beaucoup de quartiers afro-américains et rend également hommage à la spontanéité des structures improvisées que l'on peut y trouver dans les rues. Toujours d'une grande cohérence et d'un grand réalisme, Hammons souligne l'importance de la culture urbaine comme source d'inspiration de son œuvre : « Le public de l'art est le pire public du monde. Trop cultivé, trop conservateur, toujours prêt à critiquer sans comprendre, il ne sait pas s'amuser. Pourquoi devrais-je passer mon temps à m'adresser à lui ? Le public de la rue est bien plus humain et son opinion vient vraiment du cœur. »

III/

Mike Kelley

Américain, né en 1954 ; vit et travaille à Los Angeles

La mémoire est une force motrice de l'œuvre de Mike Kelley – une sorte de Gesamtkunstwerk (œuvre d'art totale) qui unit les médiums traditionnels de la peinture et de la sculpture à la performance, à la vidéo, à la musique et à l'écriture théorique. Kelley est une personnalité importante de la communauté artistique de Los Angeles, connue pour des œuvres qui explorent la mémoire personnelle et collective, en particulier les modalités selon lesquelles notre développement psychologique est modelé par les structures sociales répressives (famille, école, religion, etc.). Dans les années 1980, Mike Kelley a créé des installations inspirées de la culture populaire et délibérément « artisanales », en utilisant des matériaux « régressifs » associés à l'enfance : animaux en peluche, paletots tricotés main et couvertures. Dans des œuvres telles que Craft Morphology Flow Chart [Diagramme de flux de morphologie du métier] (1991), Kelley a exposé ces objets chargés de mémoire sur des tables, regroupés en ensemble fétichistes et pseudo scientifiques, comme s'il essayait de récupérer leur signification psycho sexuelle et d'étudier leur impact sur la formation de l'individu.

Dans des séries plus récentes, Kelley s'est servi de ses propres souvenirs comme d'un tremplin pour explorer des problématiques analogues. Educational Complex [Complexe éducatif] (1995) était constitué de maquettes d'architecture extrêmement détaillées, fondées sur les souvenirs des lieux où l'artiste avait vécu, étudié et travaillé depuis son enfance. Educational Complex, qui est davantage un « signe de l'échec de la mémoire » qu'un témoignage fiable sur la jeunesse de Kelley, est devenu un laboratoire qui permet à l'artiste d'explorer l'un des thèmes qui lui tient le plus à cœur, le syndrome de la mémoire réprimée : une condition psychologique controversée où des événements traumatisants de l'enfance, refoulés de la mémoire consciente, sont récupérés grâce à l'hypnose ou à la thérapie.

Kelley est parti de cette œuvre importante pour élaborer le projet le plus ambitieux qu'il ait réalisé à ce jour : un work in progress en 365 parties, intitulé Extracurricular Activity Project Reconstruction [Reconstruction d'activités extrascolaires]. Utilisant des photographies tirées des annuaires des collèges américains, l'artiste a tenté de reconstruire des scènes montrant des adolescents occupés à des activités de différents types, extrascolaires : représentations théâtrales au lycée, fêtes de Halloween et cérémonies religieuses.

La première des « reconstructions » de Mike Kelley est présentée au Palazzo Grassi. Extracurricular Activity Project Reconstruction #1 (Domestic Scene) est un gigantesque décor qui reconstitue l'intérieur d'un appartement sordide en vue d'une représentation théâtrale scolaire non précisée. L'artiste a choisi cette image particulière en raison de son caractère extrêmement artificiel : « Le décor est totalement dépourvu de sens. La cuisinière est en plein milieu de la chambre, et il y a un lit en face de la cuisinière. » Après avoir construit le décor, Kelley a écrit un mélodrame à la manière de Tennessee Williams, mettant en scène deux personnages masculins qui se débattent avec le problème de leur homosexualité. Tourné en noir et blanc, la vidéo qui documente la représentation de Kelley imite le style naïf des séries télévisées américaines des années 1950, en créant un contraste esthétique tranché avec le trauma émotif qui est analysé dans le sujet. La force dramatique de la vidéo, projetée sur un écran placé à côté du décor-sculpture, donne une forte intensité psychologique aux objets de scène, évidemment faux. En explorant le potentiel thérapeutique de l'art pour la récupération de la mémoire collective, Mike Kelley met en scène ces Extracurricular Activity Project Reconstructions afin de pénétrer « l'inconscient social du Midwest américain ».

III/

Louise Lawler

Américaine, née en 1947 ; vit et travaille à New York

Le travail de Louise Lawler dépasse le genre de la photographie documentaire. Célèbre pour sa capacité à saisir des images « en coulisses » du travail d'autres artistes – qu'il s'agisse de photos prises dans les réserves des musées, dans les galeries durant l'installation, lors des présentations en salles des ventes ou à travers les portes entrouvertes des maisons des collectionneurs privés – Lawler fait bien plus que documenter les œuvres d'art dans des contextes « d'initiés ». Ses photos à la composition méticuleuse et au cadre étudié tentent de cristalliser les relations de pouvoir omniprésentes et pourtant intangibles – la lourde matrice sociale dans laquelle l'art est produit, diffusé, collectionné et présenté. Lawler observe à travers son objectif la disposition spatiale des objets d'art dans les différents environnements en vue de souligner la manière dont on crée leur signification et leur valeur. Ses tableaux analytiques explorent non seulement la question de la valeur monétaire de l'art, mais aussi la manière dont l'art s'imprègne d'une valeur intellectuelle et sentimentale.

Pour cette nouvelle série de travaux, présentée ici pour la première fois, Lawler s'est installée plusieurs jours à Palazzo Grassi au printemps 2006. Circulant librement dans les salles avec son appareil photo et son trépied, elle a observé et capté l'installation de l'exposition inaugurant la réouverture du palais vénitien, "Where Are We Going?". Sa photo Adolf (Must be install 8 inches from the floor) [Adolf, installé 8 pouces du sol] (2006) a saisi avec humour la célèbre sculpture en cire de Maurizio Cattelan Him [Lui] (2001) – une représentation très réaliste d'Hitler enfant, priant à genoux – encore a moitié enveloppée dans son emballage. Comme si elle prenait sur le fait un acteur mal dans son rôle, l'image de Lawler émousse intelligemment le sentiment de surprise et de provocation que la sculpture était censée créer. De la même manière, elle transforme une autre œuvre qui a fait sensation – la vache découpée plongée dans un récipient de formol de Damien Hirst – pour en faire le sujet d'une image intitulée Hoof [Sabot] (2006). Lawler ne nous montre pas la plus grande partie de la sculpture et se concentre sur la patte de la vache qui flotte de manière désordonnée. La feuille de protection en plastique qui recouvre partiellement l'image évoque bien plus que l'installation en cours de l'œuvre. Avec son regard aiguisé, Lawler s'arrête sur cette feuille de plastique en raison de ses connotations morbides – reliant le spectre de la mort conjuré par la vache de Hirst avec la dimension élégiaque consistant à conserver, collectionner et exposer l'art. Comme dans toute l'œuvre de Lawler, ces photographies prises à Palazzo Grassi révèlent autant de sens qu'elles en créent.

Laura Owens

Américaine, née en 1970 ; vit et travaille à Los Angeles

Le style de Laura Owens est d'un pluralisme stratégique. Son éclectisme caractérisé par une imagerie fantasque et la subversion des genres pourraient amener le visiteur à douter du « sérieux » de son travail de peintre. Pourtant, Laura Owens est l'une des artistes les plus fines de sa génération au regard de l'histoire de l'art. Faisant preuve d'une irrévérence effrontée et d'un mépris moqueur des hiérarchies esthétiques, elle puise en toute liberté aux sources des canons éclectiques du Grand Art et dans les formes les plus quotidiennes de la culture visuelle. Un échantillon de sa palette stylistique comprendrait les peintures du Douanier Rousseau, de Joan Miró, le pointillisme, l'Op Art, le Color Field, les ukiyo-e japonais (estampes japonaises), les manuscrits indiens, les paysages classiques chinois, les broderies du XVIIIe siècle, l'art populaire américain, les illustrations botaniques et les motifs de tissus.

III/

Les œuvres présentées au Palazzo Grassi ont été réalisées entre 1998 et 2006. Elles expriment ce singulier mélange de références dans l'œuvre de Laura Owens : peintures inspirées d'un détail de la Bataille d'Hastings dans la tapisserie de Bayeux, d'un rouleau chinois du XIe siècle où figurent des singes hirsutes, de paysages japonais, de La Joie de vivre de Matisse (1905-1906), ainsi que des motifs textiles représentant des oiseaux et des végétaux, réalisés par l'architecte autrichien Josef Frank. À partir de cette masse hétérogène, il semble que Laura Owens propose un panthéon radicalement démocratique de l'histoire de l'art, que le critique d'art Gloria Sutton décrit comme « une pratique engagée pour chercher l'enseignement du banal, la vocation à faire passer au premier plan de l'art contemporain ce qui est habituellement sous-estimé ».

Ces sept peintures mettent en évidence une autre caractéristique de la démarche de Laura Owens : la diversité des techniques mises en œuvre dans chaque toile. Ainsi, l'artiste emploie des méthodes d'application de la couleur extrêmement contrastées : empâtements épais et lavis délicats, traits fins du pinceau et impression profonde de la toile. Une telle opposition de techniques est loin d'être frivole : l'artiste choisit soigneusement chaque « outil » dans son arsenal de peintre pour montrer que la peinture fonctionne comme un système de représentation.

Dans Untitled [Sans titre] (1998), elle défie les règles de la composition traditionnelle de la peinture de la post-Renaissance. Cette scène de paysage est dominée par une surface de toile nue oblitérant entièrement l'horizon qui définit habituellement le genre de la peinture de paysage. Seule l'évocation d'une branche sur le bord gauche et le filet bleu d'un ruisseau dans l'angle inférieur du tableau permettent au spectateur de compléter mentalement le paysage. Une approche pluraliste toujours renouvelée des mécanismes formels, des techniques et des genres permettent à Laura Owens d'approfondir la manière dont la peinture fonctionne sur les plans conceptuel et visuel. Comme elle l'explique elle même lorsqu'elle décrit son travail : « Je suis toujours intéressée par ce que peut produire une peinture – ensuite, j'interroge les choses. »

Richard Prince

Américain, né en 1949 ; vit et travaille à Rensselaerville, New York

Richard Prince est obsédé par les dimensions les plus obscures de la culture pop américaine. Il utilise de façon interchangeable des styles et des médiums artistiques différents, tout comme il habite des personnages variés qui expriment ses thèmes récurrents : un panthéon d'antihéros de la contre-culture. À la fin des années 1970, les premières œuvres de Prince étaient considérées comme un exemple particulièrement original de l'école de photographie « appropriationniste » ou « postmoderne », une catégorie plutôt vague qui incluait des artistes comme Jack Goldstein, Louise Lawler et Cindy Sherman. En « re-photographiant » des images de magazines et en les revendiquant comme siennes – comme sa célèbre série de Cowboys, commencée en 1980 et tirée des publicités Marlboro –, Prince remettait en question la notion conventionnelle de paternité artistique, tout en analysant la politique de la représentation et les problématiques de l'identification des genres.

À la fin des années 1980, Prince élargit son vocabulaire artistique en y incluant la peinture. Comme pour les photographies qu'il s'était appropriées, il commence à re-dessiner, puis à peindre des dessins humoristiques et des bandes dessinées tirés de magazines comme Playboy et The New Yorker. Les premières peintures de Prince – surprenantes en raison de l'utilisation de la « main » à la place de l'objectif anonyme de l'appareil photographique – étaient réalisées avec une technique sérigraphique qui transférait le texte de ses Jokes [Plaisanteries] sur des toiles peintes monochromatiques. Leur aspect

pictural était sans précédent et, ces Jokes, étaient le matériau idéal pour Prince, qui y définissait un humour très spécifique : « Style des années cinquante, l'Amérique moyenne, l'humour de la Borsch Belt [en se référant aux mots d'esprit foudrayants et souvent auto-dénigrants, typiques des acteurs qui s'exhibaient souvent dans cette zone touristique des Catskill Mountains de New York, fréquentée surtout par les juifs new-yorkais] qui aborde des problèmes comme l'identité sexuelle, de classe et de race. » Comme les œuvres photographiques, ces Jokes étaient (re)présentées comme dépourvues de paternité. D'un point de vue thématique, les Jokes abordaient des problèmes sociaux brûlants, des tabous et d'autres problèmes épineux, reflétant les sujets proscrits qui attiraient Prince dans sa pratique de (re)photographie.

En 1991, Prince a créé quatre peintures de Jokes pour une exposition de groupe ambitieuse intitulée Metropolis, organisée au Martin Gropius Bau peu après la réunification de Berlin. Les commissaires de l'exposition voulaient réunir un panorama international d'artistes en prise avec les réalités urbaines contemporaines, à une époque marquée par des changements sociaux, politiques et historiques majeurs. La réponse de Prince arriva sous la forme de quatre peintures monumentales mesurant plus de quatre mètres de haut. Présentés ici pour la première fois depuis l'exposition Metropolis, ces tableaux sont uniques dans l'œuvre de Prince du point de vue de la composition. Sur un fond peint de couleur crème, Prince a disposé par couches des fragments d'images et de textes en utilisant une impression sérigraphique – un processus nécessitant vingt-quatre heures que l'artiste lui-même a documenté dans un rare film d'archives présenté ici à côté des tableaux. Chaque tableau est dominé par des photogrammes de boxeurs pris dans différentes poses.

Des dessins à la main, rudimentaires, d'intérieurs domestiques représentant des lampes, des fenêtres, des lits et des cadres de tableaux s'intercalent avec des images des boxeurs, des fragments de bandes dessinées dans le style du New Yorker et des photos indéchiffrables. Au bas de trois de ces toiles, Prince a composé des textes de plusieurs blagues osées n'ayant pas le moindre rapport avec le contenu graphique des tableaux. D'un point de vue stylistique, la méthodologie de ce rébus pictural rappelle Robert Rauschenberg, qui fut un pionnier dans l'utilisation d'images photographiques de seconde main masquées en compositions apparemment improvisées. Et comme chez Rauschenberg, l'étrange « échantillonnage » d'images et de texte discordants semble proposer ici un ensemble codé de significations. En s'exprimant dans son style imagé caractéristique, Prince a écrit que ces peintures « étaient d'énormes bandes dessinées. Elles étaient agressives... panthères noires... espion contre espion... des œuvres contestataires... grosses et furieuses... injectées, chargées, bourrées de drogues et entrées en contrebande... Elles auraient dû être exposées à Cuba... »

Martial Raysse

Français, né en 1936 ; vit et travaille en Dordogne

Martial Raysse, précurseur du Pop américain, a débuté sa carrière par des travaux innovantes : des peintures et des assemblages de sculptures inspirés par la publicité et par les objets de consommation.

Si ces travaux sont les plus « anciens » de cette exposition, cet ensemble d'œuvres précoces de Raysse s'accorde parfaitement avec ceux de ses jeunes collègues. Bien que datant de la période 1962-1966, les portraits peints qui sont présentés ici nous surprennent encore aujourd'hui pour leur apport inventif à la technique de la peinture conventionnelle. Durant cette période, Martial Raysse s'est concentré exclusivement sur des sujets féminins, en s'appropriant des stéréotypes anonymes tirés de la publicité et des sources de l'histoire de l'art, par exemple de l'œuvre d'artistes comme Ingres,

III/

Tintoret et Lucas Cranach. Seventeen (Titre journalistique) [Dix-sept (Titre journalistique)] (1962) exemplifie la méthode unique de peinture/assemblage de l'artiste : cette œuvre mêlant collage et peinture sur la photographie d'une « belle » femme est réhaussée de néons criards et d'un objet tridimensionnel sur la surface du tableau ; dans ce cas, il s'agit d'un cadre vert qui entoure l'œil gauche du modèle, véritable maquillage lumineux.

Portrait of an Ancient Friend [Portrait d'un vieil ami] (1963), Made in Japan [Fabriqué au Japon] (1963) et Conversation Printanière (1964) présentent eux aussi un mélange de collage, de peinture et d'assemblage ; quant aux femmes représentées dans ces œuvres, elles constituent une « vulgarisation » de chefs-d'œuvre célèbres. Martial Raysse a d'ailleurs décrit la motivation conceptuelle de ces travaux comme une quête de la beauté : « La beauté c'est le mauvais goût. Il faut pousser l'artificialité jusqu'au bout. Le mauvais goût, c'est le rêve d'une beauté trop voulue. »

L'utilisation systématique des tubes néon est une autre caractéristique des premières œuvres de Martial Raysse, évidente dans le tableau Noon Mediterranean Landscape [Paysage méditerranéen à midi] (1966) et dans la grande sculpture Quatre pas dans les nuages (1966). Raysse était attiré par le néon – à la fois comme une source de lumière intense et comme une palette de couleurs vives et même tapageuses – en raison de son caractère artificiel évident et des liens qu'il entretient avec les environnements urbains. « Le néon est l'expression la plus fidèle de la vie moderne », a-t-il dit. Dans Noon Mediterranean Landscape, la lumière au néon orange en forme de L évoque le soleil de la Côte d'Azur, aussi indéniablement que le simple oiseau de néon derrière un nuage de plexiglas suggère une vue de ciel rêvée, et cela sans jamais recourir à la représentation naturaliste.

Grâce à son utilisation innovatrice de l'assemblage et à l'introduction de matériaux non conventionnels (comme le néon et le flocage dans ses tableaux), Martial Raysse continue à influencer une jeune génération d'artistes. Dans deux salles du Palazzo Grassi, les œuvres de Raysse sont exposées avec des peintures et des sculptures du jeune artiste allemand Anselm Reyle. Bien que son œuvre soit plus abstraite, Reyle cite volontiers Raysse comme l'une de ses principales sources d'inspiration – en particulier en raison de l'utilisation que l'artiste français a faite du néon au début de sa carrière, en tant que signifiant « moderne » par excellence. Dans ce dialogue entre générations, les créations de Raysse datant des années 1960 apparaissent aussi vivantes que les objets d'Anselm Reyle produits au cours des trois dernières années. Considérons cela comme un juste hommage rendu à un artiste réellement visionnaire.

Anselm Reyle

Allemand, né en 1970 ; vit et travaille à Berlin

Anselm Reyle croit au pouvoir des clichés et tout son art part de là. À travers des peintures et des sculptures ayant recours à une grande variété de techniques et de styles, Reyle « cite » délibérément les formes les plus éculées de l'art abstrait – le dripping, le tachisme gestuel, la répétition sérielle, les formes africanisantes, les rayures, les champs de couleur monochromatiques – dans une tentative sincère de ressusciter des styles du passé. À travers une foi optimiste et éhontée dans le formalisme, Reyle emprunte des tropes visuels à l'histoire du modernisme pour sauver, dit-il, « un stéréotype en y insufflant une nouvelle vie ». L'amalgame d'outils visuels qui en résulte peut être interprété comme un hommage aux canons idiosyncratiques d'artistes du XXe siècle allant de Blinky Palermo à Ellsworth Kelly, d'Otto Freundlich à Richard Tuttle.

III/

Reyle traite ses sources issues de l'histoire de l'art comme des « objets trouvés », les mélangeant et les associant selon ses besoins. Le vocabulaire formel de ses gigantesques noirs monochromes exposés à Palazzo Grassi renvoie par exemple à plusieurs références : l'étendue de noir pur rappelle les toiles suprématistes de Kazimir Malevitch ainsi que les œuvres noir-sur-noir de Ad Reinhardt des années 1960, tandis que la texture granuleuse de la peinture évoque les peintures de l'art informel de Tàpies et Fautrier, qui ajoutaient du sable ou d'autres matières organiques à la peinture, enrichissant ainsi la « substance » de leur empâtement. Reyle butine dans ces restes métaphoriques de peinture moderne et transforme ces « rebuts » stylistiques en une forme de peinture complètement nouvelle.

Dans ses œuvres à trois dimensions, Reyle prend cette approche de recycleur à la lettre. L'installation sculpturale Untitled [Sans titre] (2006) consiste en une accumulation de tubes de néon aux couleurs brillantes, suspendus dans une pièce tel un dessin abstrait flottant dans le vide. Pour ses matériaux, l'artiste a eu recours à des fabricants de néons berlinois, qui lui ont gracieusement fourni des centaines de tubes inutilisés provenant de leurs ateliers. À partir de ces pièces, Reyle a orchestré une constellation lyrique de couleur et de lumière qui évoque l'idée générique d'un gribouillis expressionniste, dessiné dans l'air. Reyle attribue son attraction pour le néon (aussi bien comme matière que comme palette de couleurs) à son admiration pour l'artiste du Nouveau Réalisme Martial Raysse. Pour rendre hommage à ce lien trans-générationnel, Palazzo Grassi expose une sélection des œuvres de Raysse des années 1960 – caractérisées par un recours précoce à l'imagerie pop, à l'assemblage et au néon – à proximité des œuvres de Reyle.

Cette œuvre, stylistiquement très différente et néanmoins extrêmement fascinante de Reyle, exposée à Palazzo Grassi, nous renvoie – si banal que cela puisse sembler aujourd'hui – à la nécessité d'apprécier le plaisir visuel et de croire à la vitalité éternelle de l'expérience esthétique.

Tamuna Sirbiladze

Georgienne, née en 1971 ; vit à Vienne et à Tbilissi

Rudolf Stingel

Italien, né en 1956 ; vit et travaille à New York et à Merano

L' idée de la peinture est fondamentale dans l'œuvre de Rudolf Stingel, même si ses créations ne prennent pas toujours la forme d'une toile peinte. Les réflexions de l'artiste sur le médium prennent une multiplicité de formes et utilisent un large éventail de matériaux, provenant souvent de sources industrielles. Par exemple, lorsqu'il couvre un sol uniquement avec un tapis coloré, Stingel fait référence à la fois à la peinture monochrome moderniste et aux compositions all over des expressionnistes abstraits. Pour une série sans titre d'œuvres montées au mur et réalisées avec des panneaux isolants en polystyrène, Stingel a « sculpté » les surfaces selon un dessin abstrait rythmique ; dans d'autres cas, il a ponctué les panneaux de motifs réguliers de cercles ou d'ovales. Ces manipulations de la surface rappellent les expériences picturales irrévérencieuses et « destructrices » d'Alberto Burri, Lucio Fontana et Piero Manzoni. Rappelant l'art performatif du groupe Gutaï dans les années 1950 ou encore les Anthropométries (empreintes de corps féminins nus sur toile) d'Yves Klein au début des années 1960, Stingel a également réalisé des « peintures » avec des traces de pas sur de larges plaques de polystyrène blanc, ou des œuvres constituées de motifs d'empreintes de chiens disposés au hasard sur des briques d'argile fraîche (Untitled, [Sans titre], 2000 ; 1000 Bricks [1000 briques], 2000).

III/

Quand Stingel applique la peinture sur la toile – dans une intention à la fois abstraite et figurative –, il codifie ses gestes selon un processus rigoureux. Pour ses premières peintures « abstraites », l'artiste a publié un manuel d'Instructions (1989) d'une grande précision dans lequel il expliquait en détail comment étaler sur une toile de la couleur rouge, jaune ou bleue, et comment recouvrir la surface de couleur en projetant du vernis argenté à travers un tulle afin de produire sa propre marque distinctive : une surface spectrale minimaliste. Plus récemment, Stingel a utilisé un processus sérigraphique analogue pour réaliser des peintures monochromatiques – en or, en argent ou en noir – recouvertes ensuite d'un motif emprunté aux vieux papiers peints damassés. Dans ces peintures, Rudolf Stingel mêle deux traditions visuelles opposées : les monochrome et les arts décoratifs. Le fond rend hommage à l'austérité et à la discipline de l'art minimal, alors que le motif floral répété, datant du XVIe siècle, célèbre les intérieurs décadents et luxueux des palais et des salons européens.

Choisissant une approche étonnamment nouvelle, Stingel a récemment comblé le fossé idéologique entre l'abstraction et la figuration, en réalisant une série d'autoportraits photoréalistes. Dans les salles qui jouxtent son relief monochromatique noir, Stingel a installé une série de cinq peintures presque identiques, intitulées Louvre (after Sam) [Louvre – d'après Sam] (2006) et inspirées d'un portrait photographique réalisé par l'artiste Sam Samore en 2005. Stingel s'y représente de profil, vêtu d'une élégante veste rayée ; sur le fond, un cadre doré très travaillé renvoie discrètement à son esthétique rococo. De nombreux indices formels et narratifs signalent que l'artiste est conscient de sa propre transformation stylistique. En outre, Stingel a choisi de peindre la même image de manière répétitive sur cinq toiles distinctes. Cette répétition implique une progression narrative, comme dans une série de photogrammes, bien que les petites variations de toile à toile révèlent que les images ne sont pas reproduites par un procédé photomécanique, mais qu'elles sont bien peintes à la main. Stingel a affirmé qu'il s'était senti attiré par cette image de départ particulière en raison de sa « nature mélancolique et existentielle ». Il a également observé que la création de ces autoportraits insolites a été en partie inspirée par les films de Michelangelo Antonioni, fondés sur l'analyse intérieure et le doute existentiel. Marquant un tournant important dans l'œuvre de Stingel, ces tableaux figuratifs sont tout autant introspectifs que ses œuvres abstraites.

Franz West

Autrichien né en 1947 ; vit et travaille à Vienne

Franz West s'est affirmé sur la scène en pleine effervescence de l'avant-garde artistique viennoise proposant une réponse enjouée et critique au Wiener Aktionismus (le mouvement artistique autrichien le plus important de l'après-guerre, s'était fait connaître par ses performances brutes mêlant la sexualité à des rituels pseudo-religieux). En 1974, West débute sa carrière avec une série de sculptures intitulées Paßstückes [Adaptables]. Ces œuvres qui mettent le spectateur mal à l'aise, délibérément trash (elles sont fabriquées avec de vieux bouts de bois et du grillage, puis couvertes de papier mâché avant d'être peintes en blanc), étaient conçues pour être manipulées ou même portées par le visiteur. West considérait ces sculptures comme des prothèses qui pouvaient rendre le corps actif d'une façon à la fois comique et sérieuse. Avec leur déploiement sans fin de formes biomorphiques, les Paßstückes provoquaient des contorsions du corps maladroites et artificielles, transformant ainsi l'observateur ordinairement passif en un participant actif. West soutenait que ces contorsions physiques rendaient « visibles les névroses » de l'observateur.

L'environnement sculptural le plus complexe de Franz West, qui a vu le jour dans les années 1980, constitue une évolution à partir des relations formelles et conceptuelles de ses premières œuvres : la

III/

transformation de matériaux à la fois humbles et « astucieux » dans des œuvres sculpturales explorant les interstices du corps, le psychisme et le comportement social. Exposé au Palazzo Grassi, Worktable and Workbench [Table de travail et établi] (2006) illustre cette période de maturité de l'œuvre. Ces sculptures en papier mâché sur pied, dont les socles sont de véritables meubles provenant de l'atelier de West, rappellent les Paßstückes par leur anthropomorphisme (les bosses et les creux à la surface et les doigts qui évoquent des appendices corporels). Avec leur palette exubérante et leur technique gestuelle des dégoulinages de peinture, ces œuvres très colorées montrent l'intelligence avec laquelle West a compris et intégré l'histoire de la peinture moderne. La pâte expressionniste à la surface des sculptures renvoie au style de l'abstraction européenne de l'après-guerre, de Fautrier à Wols en passant par Dubuffet et Giacometti.

Une commande spéciale du Palazzo Grassi présente un autre aspect essentiel de l'œuvre de Franz West. Pendant les vingt dernières années, West a produit des « meubles-sculptures » : des installations fonctionnelles offrant au visiteur du musée un endroit pour se reposer, pour s'asseoir ou même s'allonger. Pour évoquer le passé de luxe et de divertissement du Palazzo Grassi et exploiter sa position sur le Grand Canal, West a imaginé un nouvel environnement intitulé Oasis (2007). Il a créé cinq nouvelles formes de meubles en utilisant des armatures complexes en treillis métallique, habillées par des matelas gonflables. L'abri sculptural de West offre un antidote radical à la déambulation conventionnelle de la visite du musée. Expliquant l'origine de ses meubles-sculptures, West a déclaré : « Si vous observez ces objets dans un musée et si vous commencez à vous sentir mal à l'aise, vous pouvez vous allonger ou vous asseoir. S'asseoir peut être ennuyeux au dernier degré si ce n'est pas intégré dans une œuvre d'art... maintenant, vous pouvez vous intégrer vous-même dans l'art. »

Tadao Ando

Né à Osaka en 1941, Tadao Ando est un autodidacte de l'architecture, qu'il a apprise dans les années soixante par ses voyages en Europe et aux Etats-Unis, en Asie et en Afrique. Fasciné parle Corbusier, il décide de lui rendre visite en 1965. Quand il arrive à Paris, celui-ci vient de mourir : Ando visitera ses oeuvres. De retour au Japon, il ouvre en 1969 sa propre agence et commence par construire de simples maisons qui expriment sa perception physique, vécue, de l'architecture, et son goût pour les dispositifs épurés, où la matérialité confine à la spiritualité. Remarqué, le cercle de ses commandes s'élargit. Ses musées et ses églises témoignent de la constance de sa manière, mais révèlent sa capacité à se saisir d'un paysage, dont il révèle, en modelant la scénographie des parcours, l'essence. Imprégné des traditions japonaises, de leur goût pour l'assemblage, pour l'équilibre, pour l'éloquence de la matière sous la lumière, il a aussi recueilli de la tradition moderne occidentale la pureté des volumes et la franchise des formes, mises au service, chez lui, d'une dialectique méditative entre le dehors et le dedans, l'ombre et la lumière, l'objet et son environnement. En 1995, il est lauréat du Pritzker Prize, l'une des plus hautes distinctions réservées à un architecte. Il offrira son prix aux orphelins de Kobe, après le tremblement de terre qui détruisit une partie de la ville cette même année. François Pinault, qui connaissait bien son oeuvre et en appréciait les traits à la fois contemporains et intemporels, abstraits et sensoriels, lui avait confié, au terme d'un concours, la charge d'édifier son musée sur l'Île Seguin, à Boulogne-Billancourt. Il l'a associé à ses projets vénitiens

III/

Principales réalisations de Tadao Ando

- maison Ishihara à Osaka (1978)
- ensemble de logements Rokko I & II à Hyogo (1983-93)
- chapelle du mont Rokko (1983)
- café Old and New à Kobe (1987)
- pavillon du Japon à l'Exposition universelle de Séville (1992)
- musée Naoshima d'art contemporain à Kagawa
- musée des enfants à Hyogo
- musée de la Forêt des tombes à Kumamoto

IV / Informations pratiques

Palazzo Grassi
Campo San Samuele, 3231
30124 Venise
Arrêts de vaporetto : San Samuele (ligne 82), Sant' Angelo (ligne 1)
Tél:+39 041 523 16 80
Fax:+39 041 528 62 18
Site web: www.palazzograssi.it

Horaires d'ouverture
L'exposition « Sequence 1. Peinture et Sculpture dans la Collection François Pinault » sera ouverte :
du 5 mai au 1er juillet tous les jours
du 2 juillet au 11 novembre tous les jours sauf le mardi
Fermeture des caisses à 18h

Entrée
Plein tarif : 10 euros
Tarif réduit: 6 euros
Tarif groupes: 8 euros

Réservations
(Circuit Vivaticket by Charta)
Par téléphone, du lundi au vendredi de 8h à 20h (service payant)
- depuis l'Italie :899 666 805
depuis l'étranger : tél : +39 0424 600458 / fax :+39 0424 464191)

Site internet : www.vivaticket.it (liste des points de vente)
Frais de réservation : 1 euro
Réservations obligatoires pour les groupes scolaires
Billets en vente dans les Fnac et Carrefour

Visites guidées
Le Palazzo Grassi s'est associé aux associations Codess et Cooperativa guide turistiche autorizzate Venezia afin de proposer aux visiteurs un service de visites guidées. Les visiteurs sont invités à contacter directement ces associations afin de réserver leur visite.
Codess : +39 041 5240119
Associazione guide turistiche autorizzate Venezia: +39 041 5209 038

Service pédagogique
Le Palazzo Grassi met en oeuvre un programme de visites et d'activités spécialement destinées aux écoles, lycées et universités. Pour de plus amples informations, les enseignants sont invités à contacter le service didactique au +39 041 240 13 45, du lundi au vendredi, de 9h à 13h,ou par email scuole@palazzograssi.it .

Services
Le **bookshop**, situé au rez-de-chaussée du Palazzo Grassi, est confiée à Skira et propose le catalogue des expositions, une large sélection de livres d'art, ainsi qu'un choix de produits exclusifs de *merchandising*.

Au premier étage du palais, le **Palazzo Grassi Café**, géré par Irina Freguia du restaurant Vénitien Vecio Fritolin, offre une vue imprenable sur le Grande Canal et un large choix de spécialité vénitiennes.

IV /

Palazzo Grassi: un abécédaire
Présenté dans le Café du Palazzo Grassi

A l'occasion de l'exposition Sequence 1. Peinture et Sculpture dans la Collection François Pinault, le Palazzo Grassi présente dans les espaces de son Café, conçu et réalisé par Tadao Ando, un décor graphique original de Leonardo Sonnoli. Palazzo Grassi: un abécédaire raconte l'histoire de cet exceptionnel palais sur le Grand Canal en choisissant les moments les plus significatifs de son histoire et en les interprétant de manière typographique avec un arrangement de couleurs et de formes inhabituelles.

Leonardo Sonnoli
Curriculum Vitae
Leonardo Sonnoli (né à Trieste en 1962) est l'un des associés de l'agence Tassinari/Vetta srl, avec Paolo Tassinari. Diplomé en graphisme de l' ISIA (Istituto Superiore Industrie Artistiche d'Urbino), il se spécialise dans la conception d'Identités visuelles pour les institutions publiques et culturelles, ainsi que pour les maisons d'éditions d'art et d'architecture. Son travail expérimental sur la typographie lui a permis d'être reconnu comme l'un des graphistes les plus accomplis de la génération actuelle. Depuis l'an 2000, il est l'un des membres de l'Alliance Graphique Internationale (AGI), une association réunissant les plus importants graphistes internationaux. Il vit et travaille à Rimini et Trieste, et participe régulièrement à des ateliers et conférences en Italie et à l'étranger. Il est professeur à l'université IUAV de Venise et à l'ISIA.

Réalisation graphique:
Tassinari/Vetta
Leonardo Sonnoli
Paolo Tassinari
Francesco Nicoletti
Francesca Paladini

Production:
Gruppo Fallani

V / Contacts pour la presse

Directrice de la Communication
Carolina Profilo
carolina.profilo@palazzograssi.it
+39 (0)41 523 16 80

Presse

Italie
Bondardo Comunicazione
Corso di Porta Nuova 14
20121 Milan
Tél. : +39 02 290 05 700
Contact : Paola Manfredi
p.manfredi@bondardo.com

Europe
Claudine Colin Communication
5 rue Barbette F-75003 Paris
Tél. : +33 (0)1 42 72 60 01
Fax : +33 (0)1 42 72 50 23
Contact : Anne Landréat
annouchka@claudinecolin.com

USA
Bluemedium
20 West 22nd Street #411
New York NY 10010
Tel. +1 212 675 1800
lucy@bluemedium.com

VI / Légendes des œuvres sur CD presse*

Conditions générales.
Les images du cd rom présent dans le dossier de presse peuvent être utilisées uniquement dans le cadre de la promotion de Sequence 1. Les images ne peuvent être utilisées comme des archives. Leur publication doit garantir l'intégrité de la photo sans que l'image soit coupée ou ait subit des altérations. Prière de toujours ajouter la légende de chaque œuvre comme indiquée ci-dessous.

1. Marlene Dumas
"Gelijkenis I & II" (Likeness I & II), 2002
huile sur toile en deux parties
60.5 x 229.9 cm, chacun
60.5 x 469.9 cm, l'ensemble
001_MD

2. Urs Fischer
Jet Set Lady, 2000/2005
Fer , 2000 dessins encadrés (impression laser/couleurs), cadre en bois , 24 tubes fluorescents
900 x 700 x 700 cm
© Urs Fischer
Œuvre à l'origine commanditée et produite par la Fondazione Nicola Trussardi, Milan
Vue de l'installation à l'Istituto dei Cechi, Milan
Photo: Stefan Altenburger, Zurich.
002_UF

3. Urs Fischer
Office Theme / Addiction / Mhh Camera, 2006
Bois , mélange de couleur, peinture à l'huile, acrylique , stuc, carton, laque, impression Epson ultra-chrome à encre sur toile et sur papier *velvet* pour les beaux arts produit par Somerset
245.3 x 183 cm
© Urs Fischer
photo: Stefan Altenburger, Zurich
006_UF

4. David Hammons
Black Mohair Spirit, 1971
pigment, corde, fils en tissus, perles, plumes et ailes de papillons
sur papier noir
56.5 x 39.4 cm
© David Hammons
011_DH

5. David Hammons
Central Park West, 1990
Bicyclette, vêtements, panneaux de signalisation, magnétophone diffusant 'Central Park West' de John Coltrane
424 x 73 x 129 cm environ
© David Hammons
Photo: Beth Phillips
014_DH

VI /

6. Mike Kelley
Red Stain, 1986
Acrylique sur coton avec franges
190.5 x 213.4 cm
© Mike Kelley
017_MK

7. Mike Kelley
Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (Domestic Scene), 2000
Techniques mixtes avec vidéo
304.5 x 874.8 x 731.5cm
© Mike Kelley
018_MK

8. Louise Lawler
Adolf, (must be install 8 inches from the floor), 2006
Cibachrome monté sur présentoir de 1 pouce
73 x 57,5 cm
© Louise Lawler
021_LL

9. Louise Lawler
Pills, 2006
cibachrome sur aluminium, 1 /2" bois compensé
38,7 x 49,5 cm
© Louise Lawler
023_LL

10. Takashi Murakami
727-272, 2006
Peinture Acrylique sur toile appliquée sur un support
300 x 450 x 5 cm
Copyright 2006 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd.
Tous droits réservés
027_TM
(annulé)

11. Laura Owens
Untitled, 2006
Peinture acrylique, huile et feutre sur lin
109.2 x 116.8 cm
courtesy Laura Owens
031_LO*

12. Laura Owens
Untitled, 2006
Huile et peinture acrylique sur lin
274 x 365 cm
Courtesy Laura Owens
033_LO#

VI /

13. Richard Prince
Sampling the Chocolate, 1991
Peinture Acrylique et sérigraphie sur toile
457.2 x 228.6 cm
© Richard Prince
photo: David Regen
037_RP

14. Richard Prince
Good Revolution, 1991
Peinture acrylique et sérigraphie sur toile
457.2 x 228.6 cm
© Richard Prince
photo: David Regen
038_RP

15. Martial Raysse
Seventeen (Titre journalistique), 1962
Peinture acrylique, assemblage et glitter sur base fotografique appliquée sur un support
182 x 130 cm
© Martial Raysse
040_MR

16. Martial Raysse
Nu jaune et calme, 1963
huile, photographie, collage sur toile
97 x 130 cm
© Martial Raysse
044_MR

17. Anselm Reyle
Untitled, 2006
Néons, chaînes, câbles, transformateurs
Dimensions variables
© Anselm Reyle
photo: Matthias Kolb
050_AR

18. Rudolf Stingel
Louvre (after Sam), 2006
Huile sur toile en cinq parties
38 x 52 cm chacune
© Rudolf Stingel
053_RS

VI /

19. Franz West
Workingtable and Workbench, 2006
Papier-maché, et techniques mixtes en cinq parties sur deux tablettes
473.7 x 125.1 x 203.8 cm
© Franz West
060_FW (1)
060_FW (2)

20. Roberto Cuoghi
Senza titolo, 2006
émail, spray, pastel à la cire, émulsion alcoolique, beurre de cacao, graphite, stylo à dessin, encre indien, verre, miroir gravé
53 x 53 cm
062_RC

21. Robert Gober
Untitled, 1991
Cire d'abeilles , poils humains, coton, bois, cuir
34 x 18 x 96.5 cm
© Robert Gober
065_RG

22. Anselm Reyle
Harmony, 2006
Bronze, chrome, vernis, base en contreplaqué (bois makassa)
Sculpture : 170 x 170 x 75 cm,
base: 54 x 160 x 78 cm
© Anselm Reyle
066_AR

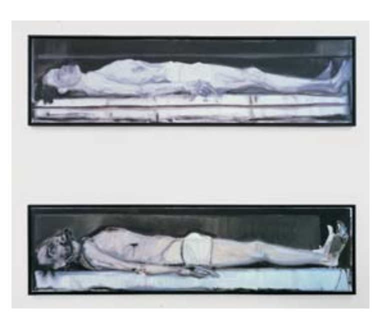
23. Kristin Baker
Flying Curve, Differential Manifold, 2007
Peinture acrylique sur PVC
274 x 423 x 732 cm
Kristin Baker, studio view, January 2007,
Photo © Tom Powel Imaging
069_KB

Credit Photographique pour les œuvres de Laura Owens
*La reproduction des oeuvres de Laura Owens n'est pas libre de droits. Pour toutes reproduction nous vous prions de prendre contact avec Sadie Coles Gallery,
Sadie Coles Gallery _ 35 Heddon Street London W1B4BP UK. Tel: 0044 (0) 20 743 2227 fax: 0044 (0) 20 7434 2228 www.sadiecoles.com

La reproduction des oeuvres de Laura Owens n'est pas libre de droits. Pour toutes reproduction nous vous prions de prendre contact avec Gavin Brown Gallery,
gavin Brown Gallery_ 620 greenwich street, New York 10014 USA. Tel: (212) 627 5258 fax: (212) 627 5261 www.gavinbrown.biz

Nous vous prions d'observer les deux différents crédits photographiques pour les images des œuvres de Laura Owens, signalés dans la liste des légendes du cd rom. (ils sont signalés par ces symboles : * et #)

1_001_MD.JPG



2_002_UF.JPG



3_006_UF.JPG



4_011_DH.JPG



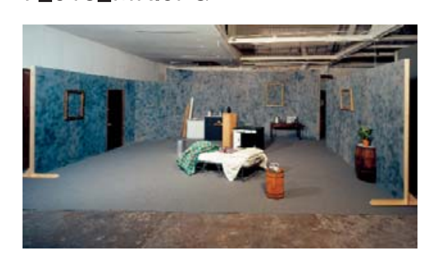
5_014_DH.JPG



6_017_MK.JPG



7_018_MK.JPG



8_021_LL.JPG



9_023_LL.JPG



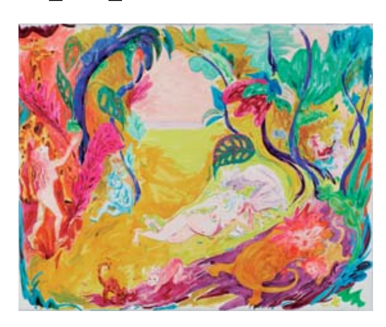
10_027_TM.JPG



11_031_LO.JPG



12_033_LO.JPG



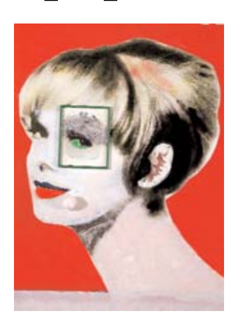
13_037_RP.JPG



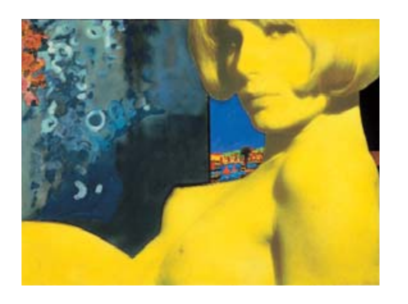
14_038_RP.JPG



15_040_MR.JPG



16_044_MR.JPG



17_050_AR.JPG



18_053_RS.JPG



19_060_FW1.JPG



19_060_FW2.JPG



20_062_RC.JPG



21_065_RG.JPG



22_066_AR.JPG



23_069_KB.JPG



1.JPG



2.JPG



3.JPG



4.JPG



5.JPG

